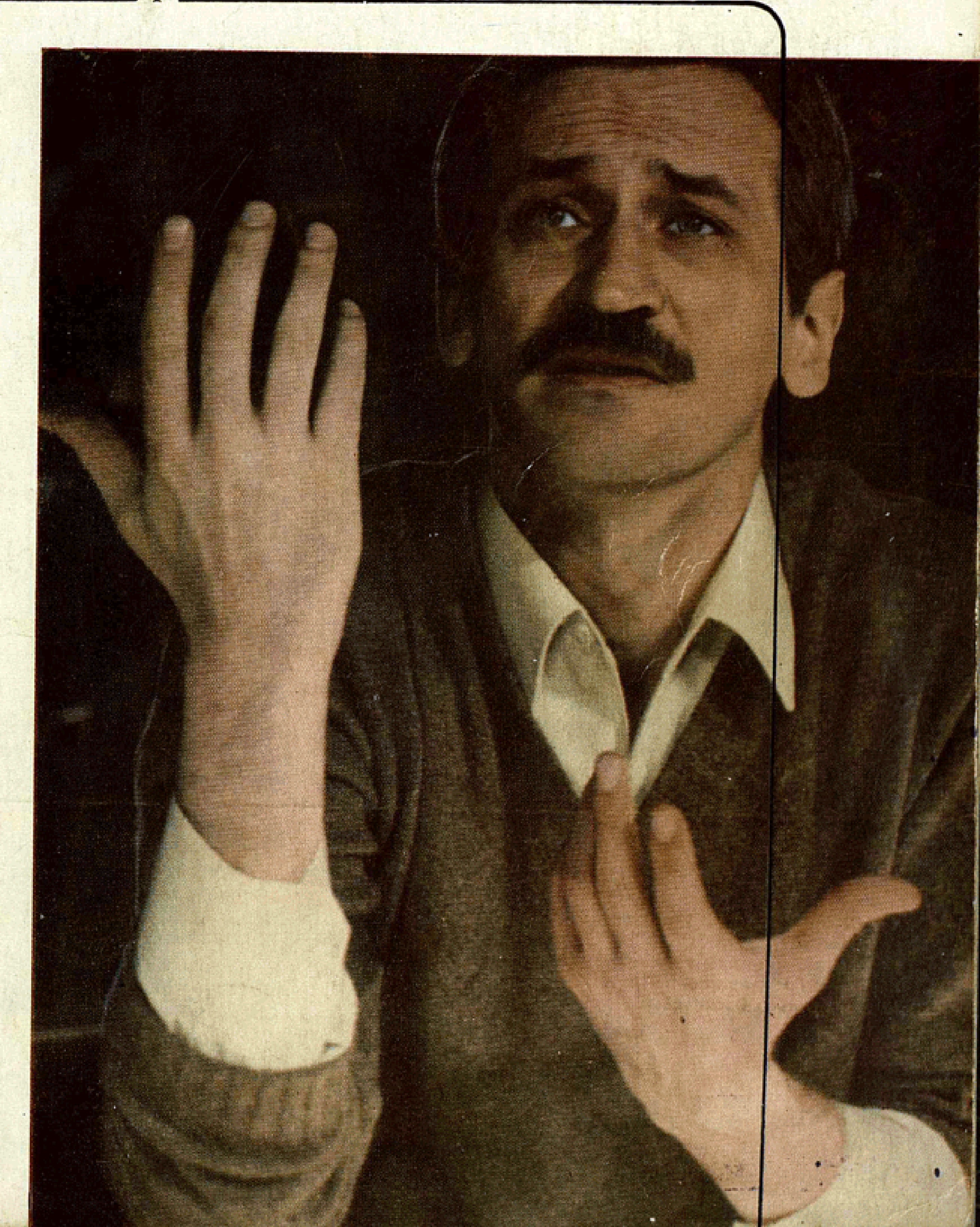
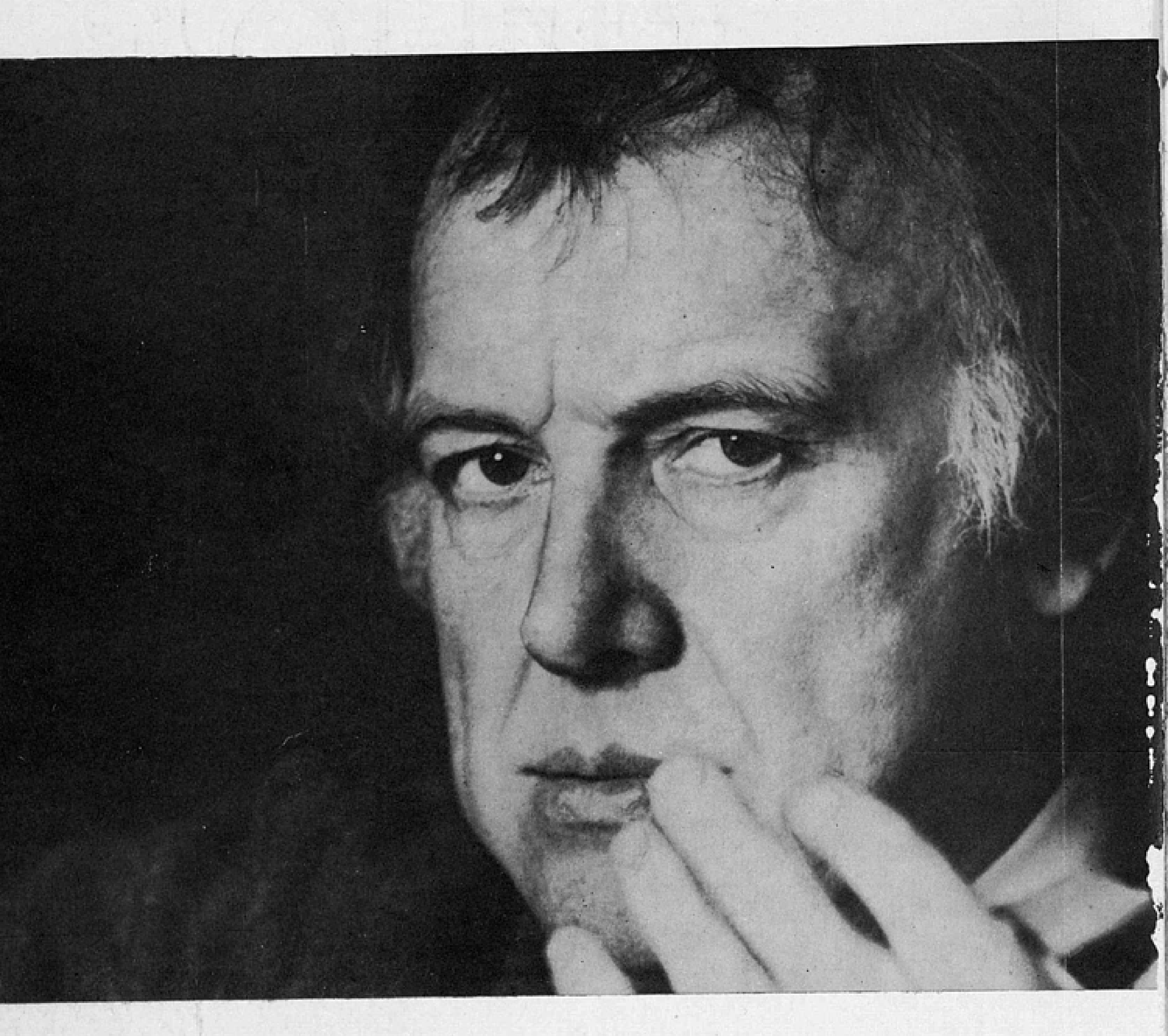
32

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

3 85



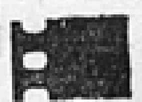


ПОЗДРАВЛЯЕМ С 60-ЛЕТИЕМ

СМОКТУНОВСКОГО Иннокентия Михайловича,
народного артиста СССР,
лауреата Ленинской премии,
лауреата Государственной премии РСФСР
имени братьев Васильевых

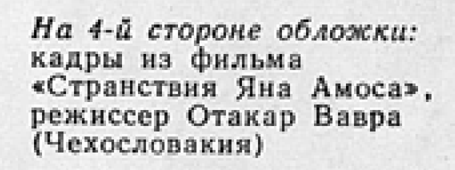


Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

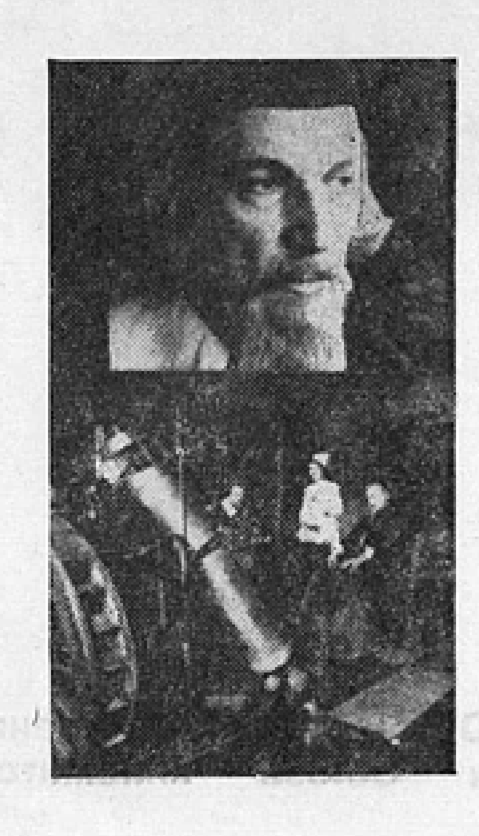




На 1-й стороне обложки:
Леонид Филатов
в фильме «Успех»
(режиссер К. Худяков, «Мосфильм»)



На 4-й стороне обложки:
кадры из фильма
«Странствия Яна Амоса»,
режиссер Отакар Вавра
(Чехословакия)



CINEMA ART

In the number: Address by General Secretary of the CPSU, Chairman of Presidium of the Supreme Soviet of the USSR K. U. Chernenko to the participants of All-Union scientific conference "Perfection of developed socialism and ideological work of Party in the light of the decisions of July (1983) Plenum of the Central Committee of the CPSU" (p. 4). Notes about "Mosfilm" Studio' plans (p. 6). Talk with film director Yevgeny Matveyev about his new film "The Victory" (p. 9). Talk about new documentary film "Warning About Danger" (p. 17). Reviews of the films "Official Relations" (p. 30), "Obstacle Zone" (p. 34), "The Day's Longer Than the Night" (p. 39), "Success" (p. 47), "Olga and Konstantin" (p. 53), "Criel Romance" (p. 58). Talk with Soviet scriptwriter Eduard Volodarsky (p. 70). Article by Igor Lisakovsky about cinema language (p. 82). Materials devoted to the 80th anniversary of wellknown Soviet film director Grigory Kozintsev (p. 93). Portrait of wellknown Soviet film director Alexander Medvedkin (p. 103). Article about works of Spanish film director Carlos Saura (p. 115). Review of the film "Arztinnen" (DDR; p. 128). Article about French film actors Gerard Depardieu and Pierre Richard and film director Fransis Veber (p. 133). Cinerama (p. 140). Script by Vadim Trunin "On the Land Of My Own" (p. 145).

Оформление
Марголина И. Л.

Художественный редактор
Петрова Э. С.

Технический редактор
Иванова Т. Ю.

Корректоры
Коренева Н. А.,
Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 14.12.84.
Подп. к печати 12.02.85 А07065
формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 16,5.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 3486

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Участникам Всесоюзной научно-практической конференции «Совершенствование развитого социализма и идеологическая работа партии в свете решений июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС»

Товарищи!

Сердечно приветствую участников научно-практической конференции.

Она проходит спустя полтора года после июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, который направил усилия партийных организаций на то, чтобы решительно поднять идеологическую работу на уровень больших и сложных созидательных задач, решаемых сегодня партией и народом, лучше учитывать реальности современной международной обстановки, обострение идеологической борьбы на мировой арене.

Понятно, сколь важно всесторонне осмыслить накопленный опыт, основательно проанализировать, как реализуются идеи и установки Пленума. А главное — обсудить и наметить, что предстоит сделать, на чем в первую очередь сосредоточить внимание, чтобы в полной мере использовать активную, преобразующую силу нашей идеологии в решении насущных экономических и социальных проблем, в коммунистическом воспитании трудящихся.

Тема конференции чрезвычайно актуальна. Партия, народ вооружены сегодня концепцией развитого социализма. Она дает нам строго научное представление о наших ближайших и перспективных целях, путях их достижения, лежит в основе подготавливаемой новой редакции Программы КПСС. Глубоко понимать политический смысл разработанной партией всесторонне взвешенной и реалистичной стратегии совершенствования развитого социализма, уметь тесно связывать ее с практикой пропагандистской, воспитательной работы — первейший долг идеологических кадров, всего партийного актива.

Сегодня мы можем с полным правом сказать, что идеи июньского Пленума, последующих Пленумов ЦК вошли в сознание миллионов, материализуются в практических делах, в позитивных переменах в народном хозяйстве, неуклонном подъеме благосостояния масс, росте их

политической и трудовой активности. Вместе с тем надо смотреть вперед, ясно представлять и нерешенные проблемы, идти быстрее к намеченным рубежам.

Мне не раз в последнее время приходилось отмечать, что перед нашим обществом стоят качественно новые задачи, требующие мобилизации всего творческого потенциала народа, определенной переориентации общественного сознания. И здесь исключительно велико значение идеологической, политико-воспитательной работы. Она поднимает миллионы советских людей на самоотверженную борьбу за интенсификацию производства, ускорение научно-технического прогресса, за экономию материальных ресурсов, высокую производительность на каждом рабочем месте.

Партийные комитеты располагают богатым арсеналом форм, приемов и методов организации и воспитания масс. Повсеместное и умелое использование их — одно из важнейших требований ленинского стиля работы. Ему свойственны реализм, широкая опора на науку, знание и учет интересов, запросов людей.

Только на этой основе можно обеспечивать убедительность и доходчивость пропаганды наших идеалов, исторических завоеваний страны Октября, ее внутренней и внешней политики, формирование у советских людей высокой идейной убежденности, моральной стойкости, патриотических и интернационалистских чувств. Такая пропаганда — эффективное оружие против любых «психологических» атак классового противника, его попыток очернить социализм, затормозить наше движение вперед.

Уверен, что деловой анализ идеологической, пропагандистской практики, конкретные предложения участников конференции будут способствовать решению масштабных и ответственных задач совершенствования построенного в СССР социализма, усилению теоретической и пропагандистской работы, развернувшейся в партии в связи с подготовкой к XXVII съезду КПСС.

От всей души желаю вам, дорогие товарищи, успешной работы.

К. ЧЕРНЕНКО

Причастность времени

К. Замошкин,
секретарь парткома киностудии «Мосфильм»

Речь Константина Устиновича Черненко на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР, его приветствие участникам Всесоюзной научно-практической конференции, публикуемое в этом номере журнала, основополагающие партийные документы по вопросам идеологии и культуры обращены и к нам — работникам советского киноискусства. В них ставится задача — активно, с полной отдачей участвовать в формировании коммунистического мировоззрения, духовного, нравственного облика советского народа, каждой отдельной личности. Конкретное практическое воплощение этой задачи нам видится в реализации развернутого плана творческих, производственных и технических мероприятий, разработанного генеральной дирекцией и парткомом студии. Комплексное решение творческих и производственных вопросов, намеченное планом, создаст максимум благоприятных условий для появления на экранах страны фильмов, в которых подлинно художественное решение и глубокое воплощение современных проблем будет сочетаться с живым и правдивым отображением советского образа жизни.

Обо всем, что делается сегодня на нашей киностудии, одной из крупнейших не только в нашей стране, но и, пожалуй, в мире, в этих коротких заметках рассказать невозможно. Отмечу лишь, что сегодня весь наш коллектив, в котором, кстати, свыше 900 коммунистов, большой отряд комсомольцев, работает с особым подъемом и творческим вдохновением, чтобы делом ответить на ленинскую заботу партии, способствовать повышению идейно-художественного качества наших фильмов. Мы постоянно ощущаем внимание и поддержку городской партийной организации, стремимся отвечать духу взыскательности и требовательности, предъявляемых партией к идеологической работе на современном этапе. Правильный подбор, расстановка и воспитание кадров на всех ключевых участках нашего кинопроизводства, более творческое и целенаправленное руководство комсомольской организацией киностудии, весь творческий процесс — все это входит сегодня в круг забот коммунистов-мосфильмовцев. В повседневную практику работы парткома студии вошли ознакомление с литературными и режиссерскими сценариями, просмотр киноматериала, организация помощи съемочным коллективам, создающим наиболее значительные произведения, активное участие в деятельности творческих объединений и цехов. На заседаниях парткома заслушиваются отчеты режиссеров-постановщиков о ходе работ над фильмами, главных редакторов творческих объединений, руководителей других подразделений студии. С подобными отчетами, например, выступили режиссеры Е. Матвеев («Победа»), Ю. Озеров («Битва за Москву»), О. Никитин («Тихие воды глубоки»), были проведены отчеты редакции объединения комедийных и музыкальных фильмов, редакции по зарубежным связям.

Коммунисты студии отчетливо сознают, что в современных условиях острейшей идеологической борьбы искусство советского кинематографа должно нести в себе наступательный заряд, быть активным и целеустремленным, неустанно пропагандировать преимущества нашего образа жизни. Таково веление нашего времени. Достойные примеры в этом подают многие коммунисты, наши ведущие мастера. Режиссер-постановщик А. Сахаров (кстати, член парткома «Мосфильма») вместе с группой сценаристов, социологов, экономистов готовится к созданию масштабного фильма о советской действительности. По мысли режиссера, это должно быть художественное исследование ряда проблем социалистического производства на примере одного из крупнейших промышленных предприятий Москвы. Рано еще говорить о результате столь объемной и ответственной работы, но сама инициатива, замысел А. Сахарова заслуживают внимания и поддержки. Думается, именно в таком направлении должна идти работа наших режиссеров и сценаристов, если

они хотят глубоко раскрывать на экране животрепещущие проблемы современной жизни.

О труде строителей нового общества, о людях, занятых сегодня реализацией Продовольственной программы, расскажут фильмы режиссеров В. Лонского, А. Ибрагимова, В. Назарова. Картина И. Слабневича посвящена председателю крайисполкома, в центре будущей картины И. Гостева — образ секретаря райкома партии. О тех, кто решает проблемы научно-технического прогресса и совершенствования хозяйственного механизма, готовятся снимать фильмы Е. Матвеев, Н. Скуйбин, А. Манасарова...

Творческий работник кино сегодня немыслим без марксистско-ленинской образованности, идейной вооруженности, ярко выраженной гражданской, партийной позиции. «Лишь партийный подход помогает постигать ведущие тенденции современности», — подчеркивал К. У. Черненко в своем докладе на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС. Об этом же шла речь на Всесоюзной научно-практической конференции, явившейся важным этапом в ходе подготовки XXVII съезда нашей партии. Идеологическая комиссия парткома киностудии, методический совет, кабинет политического просвещения, опираясь на широкий пропагандистский актив, нацелены сегодня именно на решение этой задачи. Здесь — и регулярные занятия в первичных партийных организациях цехов и объединений, и теоретические, методологические семинары для самостоятельно изучающих марксистско-ленинскую теорию. Так, за последнее время выступили с докладами об идеологической борьбе в мировом кинематографе режиссеры В. Меньшов, Г. Натансон, Ю. Чулюкин, А. Петрицкий, оператор-постановщик В. Климов.

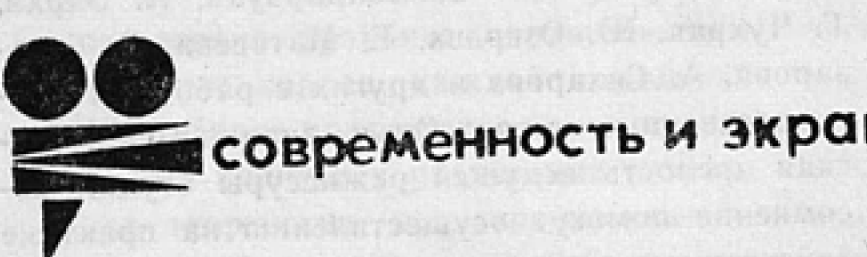
Коммунисты, все творческие работники «Мосфильма» сознают, что в нашей работе есть и упущения, и недостатки. В производство все еще попадают слабые в художественном и профессиональном отношении сценарии, которые не спасает мнимая актуальность тематики. Все еще появляются на экранах фильмы невыразительные, поверхностные, не пользующиеся успехом у зрителей. У некоторых наших картин есть просчеты и концепционного порядка, случаются фильмы и с нечетко выраженной идейной позицией. Всему нашему коллективу предстоит большая творческая, организационная работа: ведь речь идет о гармонии идейного и художественного в наших фильмах.

Все это впрямую связано с необходимостью качественного подъема уровня идеологической работы на киностудии, с преодолением еще имеющихся в ней элементов схематизма, с усилением воспитательного процесса, с созданием в коллективе атмосферы подлинно социалистической дисциплины труда, способствующей установлению морально-этического климата. На студии возрождается добрая традиция встреч и бесед ведущих мастеров «Мосфильма» коммунистов С. Бондарчука, А. Зархи, Г. Чухрая, Ю. Озерова, Е. Матвеева, Г. Егиазарова, А. Сахарова и других с рабочими производственных цехов. Опыт, знания, политическая зрелость ведущей режиссуры студии несомненно помогут осуществлению на практике действенного союза искусства и труда.

Нынешний год насыщен знаменательными событиями. Это — и 40-летие Великой Победы, и подготовка к XXVII съезду нашей партии. «Мосфильм» встречает их такими значительными работами, как фильм Е. Матвеева «Победа», киноэпопея «Битва за Москву» Ю. Озерова, телевизионный сериал «Батальоны просят огня» В. Чеботарева и А. Боголюбова. Идет работа над историко-революционными лентами «Народный комиссар» А. Зархи, «Площадь Восстания» молодого режиссера Б. Токарева, «Берега в тумане» Ю. Карасика, «Весна 21-го года» Н. Стамбулы. О современных проблемах жизни нашей страны рассказывают картины «Третье поколение», «Из жизни Потапова», «Неудобный человек», «Полевая гвардия Мозжухина» и многие другие. В планах студии значительные картины, связанные с историей и культурой нашей Родины. Среди них — «Борис Годунов» С. Бондарчука, «Грибоедов» Н. Михалкова, «Лермонтов» Н. Бурляева, «Ермак» В. Ускова и В. Краснопольского, «Набат» А. Кордона.

Мы стремимся сделать все необходимое, чтобы картины нашей студии воспитывали в людях патриотизм, сознательность, активную жизненную позицию. Это — дело благородное, возвышающее душу, вызывающее великий прилив творческих сил. Это — дело нашей жизни.

Победа советского народа в Великой Отечественной войне была одержана во имя мира и жизни на земле. Исторический опыт учит, что против войны нужно бороться, пока она не началась.



к сорокалетию Великой Победы

В мосфильмовском кабинете Евгения Семеновича Матвеева детские рисунки разложены во всю длину стола — десятки рисунков, и краски на них яркие, густо-красные, небесно-синие, изумрудно-зеленые. Малыши рисуют солнышко, веселые цветы, своих мам, братишек, бабушек, забавных зверюшек... И вдруг, словно в контрастном монтаже, гриб атомного взрыва, летящие на землю бомбы, связанные руки... Эти сюжеты, увы, противоестественным образом живут в сознании детей разных стран мира. Детские рисунки, присланные на советское телевидение, входят в новый фильм Е. Матвеева «Победа» образным аккордом, вплетающимся в полифоническую ткань произведения...

— Мы хотим сказать этой кинометафорой: есть вещи, во имя которых необходимо объединиться, — подчеркивает Евгений Семенович. — Человечество должно спасти мир — и это главная мысль фильма «Победа». Спасти детей, наше общее будущее от кошмаров войны. К этому призывает нас наша Победа, давшая нам выстраданное право утверждать, что нет ничего дороже и важнее мира. И нужно сделать все во имя его спасения и сохранения!..

Это долг человеческий...

Евгений Матвеев

Беседу ведет и комментирует Фархад Агамалиев

Те, кто видели фильм «Особо важное задание», наверное, помнят эпизод: самолетостроители смотрят фронтовую кинохронику. На экране воздушный бой, наши истребители насмерть схлестнулись с «мессерами». А в стылом клубном зале почти сплошь женщины да подростки; камера скользит по изможденным лицам, изредка останавливается, как бы призывая: запомните их глаза, и боль, и суровость в них...

На съемку этого эпизода я и попал в мосфильмовский павильон, договорившись о встрече с Евгением Семеновичем Матвеевым.

Как только работа над сценой была закончена, начали работать над другой — с участием Людмилы Гурченко, а вслед за тем стали готовить новый эпизод. И привлекла внимание деталь: осветитель, паренек в ярко-оранжевом «батнике», суетясь у своей аппаратуры, балагурил с таким же молоденьким статистом из массовки, одетым «для кино» в латаный бывалый ватник.

Ватники той юности, «батники» этой... Здесь, как мне показалось, есть нечто большее, чем случайная игра слов. Помню, подумалось: а что ощущают симпатичные эти ребята, участвуя — пусть осветителем, пусть статистом — в рождении *такого* фильма?

Эта мысль натолкнула меня на первый вопрос, который я тогда задал Евгению Семеновичу: каким должен быть фильм о войне, чтобы он потряс людей не воевавших, войны не видевших, а знающих о ней лишь по фильмам, книгам, рассказам близких?

Он ответил не сразу:

— Видите ли, я не делаю фильмов о войне, чтобы как-то по-особому подать баталии, всесокрушающее движение боевой техники. Меня в этой работе, как и в «Судьбе», прежде всего волнуют душа, достоинство нашего человека, вовлеченного в страшный поток войны, — каким человек выйдет из него, что станется с душой его, с любовью, каким он встретит мир? Война для меня — не фон, не «материал», — она судьбой нашей была, и моей тоже, я ведь тоже из того поколения: в восемнадцать лет командовал взводом, закончил войну старшим лейтенантом. Моих сверстников с фронта едва ли трое из ста вернулось. И в вопросе вашем для меня скрыт другой: каким должен быть состав крови режиссера, решившего сказать еще одно слово о войне, о горьком и прекрасном том времени, когда, по слову поэта, были «все судьбы в единую слиты» и народ действительно ощущал себя единым Народом — в историческом понимании. Я сказал: «состав крови». Огромная любовь и огромная ненависть должны быть в составе крови режиссера, вновь обращающегося к огромной этой теме; обожженная память и потрясение тем, о чем он хочет рассказать, должны двигать им. Это невозможно имитировать — экран беспощадно выявит подделку, а стало быть, и безнравственность, и тут не спасет никакое мастерство — никого такой фильм не тронет. То, о чем я хочу рассказать,— не только дань нестынущей памяти, это и долг мой человеческий...

До сих пор не забылось, как Матвеев, обычно быстро загорающийся в разговоре, произносил те слова — без какого бы то ни было форсирования эмоции, почти буднично, но с непреклонной убежденностью, непреложной первичностью чувства.

Мне сейчас необходимо было вспомнить тот разговор, ту интонацию, ибо, как мне кажется, в точке пересечения вот этих вот понятий —«обожженная память» и «долг» — берет начало та линия творческой биографии Евгения Семеновича Матвеева, актера и режиссера, что связана с войной и что закономерно привела его к ленте «Победа», над которой он только что закончил работу.

Евгений Семенович — из военного поколения, вот почему он всегда с готовностью откликается на предложения сыграть военных людей; стала даже общим местом газетно-журнальная фраза: «На экране он прошел путь от рядового до маршала». Они несхожи судьбами и характерами, разные они и в военном своем долженствовании: одних призвал под ружье и боевые знамена суровый час, жизнь других связана с армией профессионально. Но есть у этих героев один общий знаменатель — ежеминутная готовность защитить Родину.

Понятием «родина» мы впервые проникаемся в детстве и по-детски: поначалу уютно располагаем ее в пределах своего двора и обозримого за ним пространства, много позже — постигая, как безмерна она, Родина, некогда начавшаяся от порога нашего дома. Так вот, лично мне военные герои Матвеева близки тем, что в той огромной Родине, о которой они думают и говорят, во имя которой они готовы пойти и идут в огонь, я всегда чувствую, слышу и ту, малую — дом, двор, улицу, школу, первую учительницу, первый поцелуй... Понятие «родина» сохраняет у Матвеева всю ту трепетно-человеческую наполненность, что не позволяет слову стать холодно-остраненным, что делает его горячим и сердечным.

Немало создано Е. Матвеевым и образов тружеников на земле — об этом здесь тоже необходимо сказать, потому что слова «земля», «хлеб» и «мир» стоят рядом не только на бумаге. Труд крестьянский, труд до седьмого пота знаком ему с раннего детства, а пришлось оно на годы коллективизации, и самое яркое воспоминание тех лет, говорит Евгений Семенович,— это похороны колхозного активиста, убитого кулаками («обожженная память» — именно она-то и уточнит строй и лад образа Макара Нагульнова, когда настанет время сниматься в шолоховской «Поднятой целине»).

Хлебопашец и воин — в исторической судьбе нашего народа это две ипостаси одного образа, два состояния одного и того же героя. И герой этот, выражающий народную волю, всегда стремился к миру, жил мечтой о нем. Его непреклонная вера не была утрачена, а множилась и крепла и в те четыре жестоких, беспощадных года, пока шла Великая Отечественная. Но пробил час великого перелома, венцом которого стал майский день 1945 года, когда словно в фокусе сошлись многотрудные пути миллионов солдат, рядовых и известных всей стране героев, все они были равны в тот святой День Победы.

«Обожженная память»... Евгений Семенович помнит своих сверстников, возвращавшихся с войны,— вчера отважные перед лицом любой опасности, вступая в мирную жизнь, они начинали наново строить свою судьбу; и непривычным казалось небо, не перебинтованное прожекторными лучами, и необычной, звенящей тишина, наступившая после победных залпов. Но было ясно: за мир еще предстоит бороться, чтобы он остался миром навсегда.



«ПОБЕДА». Рабочий момент. Евгений Матвеев ведет репетицию

Память о тех днях, лица друзей, горячие споры того времени...— все это, запав в сознание, жило, исподволь складывалось в желание художественно осмыслить, сплавить в образы, донести до других. Поэтому можно сказать, что такой фильм, как «Победа», у Е. Матвеева вызревал давно. Нужен был дополнительный импульс, чтобы опыт, накопленный в прошлом, и раздумья о времени сегодняшнем, полном борьбы и тревог за судьбы мира, подвели к решению: пора!

Таким толчком стал политический роман Александра Чаковского «Победа», по мотивам которого вместе с Вадимом Труниным был написан сценарий. Лента создавалась кинематографистами «Мосфильма» и студии ДЕФА (ГДР). Эту работу интернациональный съемочный коллектив посвятил 40-летию Великой Победы.

— Что предопределило выбор литературного первоисточника? — переспрашивает Евгений Семенович.— Роман Александра Борисовича Чаковского, как известно, не о войне, в нем нет эпизодов сражений, смертельных боев. Книга охватывает тридцатилетие, прошедшее после Победы,— от Потсдамской конференции 1945 года до Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе, которое проходило в Хельсинки в 1975 году и где был подписан исключительно важный для судеб человечества Заключительный акт, подтверждающий нерушимость сложившихся границ и содержащий свод принципов межгосударственных взаимоотношений, отвечающих требованиям мирного сосуществования. Чаковский на страницах своей книги рассказал о борьбе нашей Коммунистической партии и Советского государства за мир, о тех, кто на переднем крае этой борьбы. Мысли и чувства этой книги оказались в глубинном созвучии с тем, что меня — коммуниста, человека, ху-

дожника — волнует, печалит, зовет к действию постоянно.

9 мая 1945 года наступил желанный мир. И мечталось, что эта Победа станет окончательной победой над силами войны в истории человечества. Вспомним кадры военной кинохроники — скорбные руины Минска и Киева, Варшавы и Ковентри, руины поверженного Берлина, трагический итог преступных гитлеровских бредней о «тысячелетнем рейхе»,— разве не к тому призывают эти кадры, чтобы слово «война» навсегда исчезло из сегодняшнего человеческого словаря? Вспомним другие кадры: сожженные в сатанинском атомном пекле Хиросима и Нагасаки — сколько раз мы видели эту кинохронику, а воспринимать ее спокойно невозможно. Сегодня, постфактум, эти кадры читаются как трагический пролог новой эры человеческой истории — эры ядерной гонки, в которую втянул народы американский милитаризм...

— Да, именно так,— продолжает Евгений Семенович.— Потсдамская конференция глав правительств стран, победивших во второй мировой войне, началась 17 июля 1945 года, а накануне, 16-го, в пустыне штата Нью-Мексико была взорвана первая атомная бомба, был сделан первый шаг к ядерной пучине; и на переговоры со Сталиным американский президент Трумэн, поддерживаемый Черчиллем, шел, делая основную свою ставку на атомную бомбу, надеясь, что именно она станет их главным аргументом, козырной картой на конференции. И уже три дня спустя после окончания конференции, 5 августа, американцы сбросят атомную бомбу на Хиросиму. Спустя годы «отец атомной бомбы» Юлиус Роберт Оппенгеймер скажет с горьким поздним самоосуждением: «Мы сделали работу за дьявола».

Что касается британского премьера Черчилля, то он в Потсдам прибыл тогда тоже не с голубем мира за пазухой. Он, как и Трумэн, был далек от миролюбия, от позитивных мирных программ. Достаточно напомнить, что в английской зоне оккупации не были расформированы и разоружены два с половиной миллиона гитлеровских солдат. А вскоре прозвучала и речь Черчилля в Фултоне, означавшая начало холодной войны. В фильме мы хотели передать напряжение тех дней, когда проходила конференция во дворце Цецилиенхоф, остроту диалогов и ситуаций — мы исходили из ныне опубликованных дневников и протоколов, правды факта. Великая историческая заслуга руководителей нашего государства в том, что ими были проявлены мудрая прозорливость, добрая воля, что в Потсдаме победил разум. Эта мысль — важнейшая в нашем фильме...

— Евгений Семенович, назовите актеров, воссоздавших на экране образы Сталина, Черчилля и Трумэна.

— Роль Сталина исполнил Рамаз Чхиквадзе, Черчилля — Георгий Менглет, Трумэна — Альгимантас Масюлис. На мой взгляд, эти прекрасные актеры отлично справились с поставленной перед ними задачей — они добились предельной достоверности, что крайне важно в нашем фильме, где все строго документировано. Здесь были бы недопустимы вольные трактовки характеров и действий исторических фигур. Только строгую правду можно противопоставить искажениям истины на Западе о второй мировой войне, о неисчислимых жертвах советского народа и великом подвиге, о нашей Победе. Ведь в Соединенных Штатах Америки, где мне доводилось бывать, многие пребывают в абсолютном неведении о тех мирных инициативах, с которыми наша страна выступает все сорок послевоенных лет. Очень многие не знают даже о том, что Советский Союз взял на себя обязательство не применять первым ядерное оружие.

А какая поразительная, мягко говоря, неосведомленность обнаруживалась в разговорах о событиях мировой войны, о нынешнем положении в мире! В США многие и сегодня, как говорится, на полном серьезе полагают, что исход войны решила высадка союзников в Нормандии в 1944 году, а нынешние американские «першинги» в Европе необходимы, чтобы «защитить ее от нападения русских»...

— Сегодня в США, Евгений Семенович, угар антисоветизма, ложь о «советской угрозе» достигли, кажется, предела цинизма и подлости. Одно из последних и самых гнусных тому свидетельств—фильм «Красный рассвет», где на мирный провинциальный американский городок с безоблачного голубого неба внезапно обрушивается десант и звероподобные существа, призванные Голливудом изображать советских солдат, расстреливают американских ребятишек, штудирующих в школе отечественную историю. Можно, конечно, сказать: «Низкопробная стряпня» и, отмахнувшись, забыть. Но ведь найдутся в США люди, особенно в среде молодых, не обремененных знанием истинного положения вещей в нынешнем мире, кто поверит в эту ложь...

— Вы правы: кино способно стать могучим оружием в борьбе за все самое чистое, лучшее, красивое, но может быть и орудием оголтелого мракобесия. И это опять-таки подтверждает простую и непреложную для советских кинематографистов истину: наши фильмы должны нести людям правду, только правду!..

Мастерами советского кино создано немало произведений, проникнутых высоким пафосом борьбы за мир. Демонстрация войны в наших фильмах коренным образом отличается от того, как она показывается в лентах политиканствующих западных кинодельцов. Мы никогда не снимали фильмов о «кровь леденящих кошмарах» войны, в наших лентах есть правда войны, есть художественное постижение подвига народного, дающего возможность зрителю почувствовать смысл, цену борьбы и победы. В США мне однажды задали такой вопрос: «Если ваше правительство действительно так заботится о мире, то почему советские кинематографисты и вы лично постоянно напоминаете своими фильмами о минувшей войне?» Я ответил вопросом: «Знают ли сидящие в зале, что советский народ потерял в годы войны двадцать миллионов человек и что советские люди сегодня — это отцы и матери, сестры и братья, дети и внуки тех, кто не вернулся с той войны? В нашей стране нет семьи, по которой бы так или иначе не ударила, которую не осиротила война...»

—...Хочется вспомнить сейчас иные цифры: США за всю свою историю во всех войнах, в которых они участвовали, потеряли около 650 тысяч человек — меньше, чем погибло в Ленинграде за 900 дней блокады. А в двух мировых войнах, как свидетельствует американская же статистика, США потеряли людей меньше, чем в автомобильных авариях...

—...Разная статистика — разные болевые пороги... Рассказал я тогда и о женщинах деревни Хлыстуновка, что на Черкасщине. Мы снимали в этой деревне эпизод документально-публицистической эпопеи «Всего дороже»; мне посчастливилось быть ведущим этого сериала, который рассказывал о послевоенном возрождении страны. В Хлыстуновке остались только вдовы, фронт вернул деревне лишь одного-единственного, вдоль и поперек побитого мужика. Представьте, сказал я американцам, что выпало тем вдовам, как впрягались они теперь уже в мирный труд, чтобы поднять разоренную войной деревню. Эти женщины написали письмо Маргарет Тэтчер, узнав,

что правительство Англии дало согласие оснастить свои земли заокеанскими ракетами; мы не понимаем, писали они, как вы, женщина и мать, подписали такой документ? Рассказал я тогда и о Хатыни, о Пирчюпяй, и о многом другом... Вот почему, сказал, мы делаем фильмы о войне — потому что рана болит, не стихая; потому что мы никогда не перестанем ненавидеть войну, никогда не перестанем любить мир и бороться за него — с этой любовью может сравниться по силе только наша ненависть к войне. Я хочу, я мечтаю, чтобы наш фильм «Победа» стал в единый ряд с солдатами мира...

...Второй важнейший драматургический узел фильма «Победа»— это исторический форум в Хельсинки, где в 1975 году главы тридцати пяти государств подписали документ, венчающий десятилетия борьбы за мир на Европейском континенте, документ, переносящий понятие «разрядка» из области мечтаний в область реальности. Это была огромная победа миролюбивых сил, и прежде всего нашей страны, нашей дипломатии, в борьбе за торжество разума, справедливости, здравого смысла и ярчайшее свидетельство того, что завоеванный советским воином и провозглашенный в День Победы мир никогда не понимался нами как мир только нашему дому, нашему очагу, нашим детям. Народы Европы, чутко прислушивавшиеся в те дни к тому, как проходило Совещание во дворце «Финляндия», вздохнули с облегчением, когда был подписан Заключительный акт. И не наша вина, что Белый дом сразу же после Хельсинки взял курс на торпедирование этого важнейшего документа, что в Вашингтоне к власти пришли деятели, заявившие, что «есть вещи поважнее мира», наивно полагая, что ядерная война, если она разразится, будто бы пощадит Соединенные Штаты...

События хельсинкских дней точно так же, как и события Потсдамской конференции, воссоздаются в фильме «Победа» со скрупулезной, документальной точностью. Здесь, в Хельсинки, тридцать лет спустя после Потсдамской конференции, вновь встречаются советский журналист Михаил Воронов (Александр Михайлов) и американский репортер Чарлз Брайт (Андрей Миронов)...

— Их судьбы и дела организовывают сюжет, связывают все его линии. Образы эти собирательные, обобщенные; сквозь призму взаимоотношений Воронова и Брайта, через их мысли, чувства, действия слышим мы в фильме голос времени, ибо их встреча через долгие годы — своеобразный контрапункт, позволяющий осмыслить связь событий, логику происходящего. Отсюда, из Хельсинки 1975 года, они пристально вглядываются в прошлое, вновь остро переживают ситуацию, сложившуюся в Потсдаме 1945-го. Но отрезок времени, разделяющий Совещание в Хельсинки и момент выхода фильма на экраны, будет равняться десяти годам — срок громадный, если вспомнить, какими событиями наполнено было это десятилетие. Документ, подписанный в Хельсинки, был победой грандиозной, показавшей, на что способны силы мира, когда они объединяются. Но если Трумэн, похоронив позитивные намерения Рузвельта, привел к трагедии Хиросимы и Нагасаки, то Картер, проявив полнейшее равнодушие к судьбам мира, всячески тормозил развитие международной разрядки. А уж Рейган... Увы, мы слишком хорошо знакомы с плодами деятельности нынешней американской администрации, чья политика, к сожалению, часто не отвечает духу Совещания в Хельсинки.

На нашей планете при прямом участии США вновь рекой льется кровь, активизируется реакция, начи-



«ПОБЕДА». Рабочий момент. Брайт — А. Миронов, Воронов — А. Михайлов

нается размещение американских ракет первого удара. Побывав в США, навидавшись и наслышавшись от здравомыслящих американцев (а их, к счастью, немало) всякого о плодах деятельности нынешнего президента, я захотел впрямую поговорить с Рейганом. Я побывал в Белом доме, однако встреча не состоялась, и тогда я решил обратиться к Рейгану с письмом, опубликованным в газете «Нью-Йорк таймс»: «Господин президент, в свою бытность актером вам доводилось играть и порядочных людей. Сейчас американский народ доверил вам роль Президента. Не превращайте ее в роль преступника. У наших стран разные цели, разные заботы, но только одна возможность существовать — мир».

Да, многое изменилось на земле за минувшее десятилетие, мы сегодня гораздо больше знаем документальных подробностей о совещаниях в Потсдаме и Хельсинки, лучше видим корни сегодняшнего тревожного положения в мире, истоки напряженности во взаимоотношениях на политической арене. И потому в фильме есть третий временной пласт — сегодняшний день, с высоты которого мы вместе с нашим героем журналистом-международником Вороновым всматриваемся в год 1975-й. Воронов пишет книгу о событиях тех дней, вспоминает свои встречи, разговоры, споры с Чарлзом Брайтом, который некогда, в момент их первой встречи в Потсдаме, был просто в общем-то славным парнем, был во всеоружии молодости, с ее надеждами на будущее.

Но жизнь не всегда оказывалась такой лучезарной, как мечталось. Сложно, неоднозначно складывались характеры и судьбы этих людей, поразному сформировались они под влиянием двух разных миров. Но долгие

годы спустя пришло главное — понимание, что одним лишь дружеским похлопыванием друг друга по плечу мир не сберечь — за мир надо бороться...

— Евгений Семенович, хотелось бы сейчас затронуть и такую проблему, очень важную, как мне представляется,— проблему действенности искусства. С какой силой, по-вашему, может вмешаться фильм в человеческие жизни, как «работает» экранное слово в его внеэкранном существовании?

— Видите ли, есть разные художники. Всех, конечно, волнует вопрос успеха у зрителей, экранного долголетия ленты; в идеале все мы хотим, чтобы наш труд весомо сказался на духовной жизни общества. Но все же есть и такие, кому важнее всего снять, сдать, выпустить фильм — и довольствоваться этим. Для меня же бесконечно важен открытый диалог посредством фильма с многими людьми, мне дорог отклик человека в зале, потому что только для самовыражения кино слишком дорогостоящее удовольствие. Как работает экранное слово?.. После премьеры картины «Баллада о солдате» в ФРГ к режиссеру Григорию Чухраю подошла пожилая немка, у которой под Сталинградом погиб сын, совсем еще мальчишка — как и Алеша Скворцов из «Баллады...». Она сказала: «Будь проклят фашизм, будь проклята война, я только теперь поняла вашу боль». Разве эти слова не свидетельство той самой действенности искусства, о которой вы спрашивали?

Безусловно, для того чтобы искомый диалог со зрительным залом состоялся, художнику надо изначально обращаться к тем явлениям, проблемам, которые сегодня волнуют людей,— пусть даже будущий фильм обращен к событиям прошлого, к истории — и, разумеется, он не должен превращаться в иллюстрацию. Точное осмысление прошлого, с моей точки зрения, может помочь человеку вернее, историчнее осмыслить время, в которое он живет, и найти свое место в процессе преобразования этого мира. Вновь позволю себе вспомнить личное. Год назад выступая в московском Дворце спорта перед четырнадцатитысячной аудиторией, я зачитал текст письма Рейгану, о котором упоминал выше. Я спросил у сидящих, подписали бы и они такое письмо, и они ответили мощью четырнадцати тысяч голосов: «Да!» Этот отклик еще раз убедил меня в необходимости снимать фильм «Победа»...

Без такой убежденности, наверное, было бы невозможно создавать столь масштабное кинополотно. Добавим, весьма трудное в производственном отношении. В фильме множество съемочных объектов, персонажей; в нем — около восьмидесяти реальных исторических лиц, в картину заложено огромное количество информации. Понятно, что я имею в виду не только документальную информацию, а информацию образную. Как раз на пути поиска оригинальных образных средств и было принято решение применить в фильме полиэкранное изображение...

Кроме артистов, которые уже названы, в фильме «Победа» заняты также Михаил Ульянов, Владимир Зельдин, другие известные советские актеры, артисты из ГДР Клаус-Петер Тиле, Карин Дювель, Гюнтер Граббеpт. Над фильмом работали оператор Леонид Калашников, композитор Евгений Птичкин, художник Семен Валюшок — испытанный творческий коллектив Евгения Матвеева. Сам Матвеев играет роль генерала Карпова, осуществляющего связь с командованием союзников. Так в актерской биографии Е. Матвеева стало больше еще на одного героя, одетого в военную форму...

— Евгений Семенович, на какого зрителя вы мысленно ориентировались, приступая к съемкам «Победы»?

— Знаете, я никогда не делал «мо-

лодежных» или каких-то еще специально дифференцированных фильмов. Я думаю, что если в образном веществе картины содержится подлинная жизнь людей, если есть высокая правда, то она способна найти отзвук в душах зрителей самых разных поколений. Главнейшие же проблема и задача нашего времени — это проблема мира и задача сохранения его. Надо, чтобы в сознании каждого нормального человека укоренилась простая истина: положение в мире нынче действительно тревожное, как никогда раньше. Надо осознать это всем сердцем, всем разумом. «Сон разума рождает чудовищ» — так назвал один из самых мрачных офортов серии «Капричос» великий испанский художник Франсиско Гойя. Только головы у заокеанских чудовищ, сегодня угрожающих разуму человечества,— не фантасмагорический плод воображения художника, а реальные ядерные боеголовки. И мы не имеем права забывать, что ныне империалисты навязывают новый, чрезвычайно опасный виток гонки вооружений, что заправилы военно-промышленного комплекса США, наживаясь на ней, по сути дела хладнокровно вносят в списки смертников миллионы еще не родившихся детей...

Предупреждение об опасности

Авторы и кинокритик размышляют о новом фильме

Работа публицистов экрана Джеммы Фирсовой и Генриха Гуркова «Предупреждение об опасности», появившись на экранах, вызвала интерес широкой зрительской аудитории. Фильм демонстрировался в кинотеатрах, пропагандисты привлекали его как убедительный и интересный материал в лекциях и беседах. Нередко продолжением просмотров становились горячие обсуждения только что увиденной ленты. И это неудивительно. Ведь фильм «Предупреждение об опасности» касается проблемы, к которой ни один человек, где бы он ни жил, не может сегодня оставаться равнодушным, — проблемы сохранения мира на земле.

Ныне, когда агрессивная политика реакционных кругов Запада сделала угрозу третьей мировой войны, всеобщей ядерной катастрофы реальной, люди в разных странах все с большей отчетливостью сознают: настоящее и будущее человечества находятся в прямой зависимости от того, в каком направлении будет развиваться мировая политика. Ясно, что дальнейшее обострение международной обстановки, наращивание ядерных арсеналов, распространение гонки вооружений на новые, пока еще не захваченные ее сферы чреваты тотальным ракетно-ядерным конфликтом. Картина «Предупреждение об опасности» вскрывает политическую и классовую природу агрессивного империалистического курса западных держав во главе с США и сущность противостоящей ему последовательной ленинской миролюбивой внешней политики Советского Союза и других стран социалистического содружества.

Важнейшая на сегодняшний день тема политической кинопублицистики нашла в фильме Д. Фирсовой и Г. Гуркова самобытное художественное выражение, основанное на всесто-

---

«ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ ОБ ОПАСНОСТИ»
Авторы сценария Г. Гурков, Д. Фирсова. Режиссер Д. Фирсова. ЦСДФ, 1983.

роннем и глубоком исследовании фактического материала. В ту пору, когда еще шла работа над картиной, редакция получила от авторов часть их записей, сделанных в период подготовки сценария; в них намечены принципы подхода кинематографистов к последующим этапам создания ленты — съемкам, отбору фильмотечных кадров и монтажу. Раздумья авторов по поводу будущего фильма дают интересный материал для анализа творческого метода, которым они оперируют для экранного постижения важных событий века.

Позднее, когда картина была готова и мы показали ее критику Г. Сенчаковой, выяснилось, что предпринятый ею анализ содержания и художественной структуры произведения созвучен авторским представлениям о концепции фильма. Размышления критика о путях развития современной кинопублицистики как бы продолжают разработку проблем, волновавших и создателей фильма — еще задолго до его завершения. Вот почему редакция сочла целесообразным предварить рецензию на картину страницами из рабочих тетрадей Д. Фирсовой и Г. Гуркова, которые они вели в период работы над фильмом.

«ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ ОБ ОПАСНОСТИ». Коллаж И. Марголина



Генрих Гурков:

Это фильм о подготовке третьей мировой войны, допустить которую нельзя, ибо она означала бы гибель человечества.

Если попытаться определить одной фразой суть и содержание нашего фильма «Предупреждение об опасности», то можно, вероятно, сказать: это фильм о подготовке третьей мировой войны, допустить которую нельзя, ибо она означала бы гибель человечества.

Что определило отличие ядерной эпохи от всех прочих? Вероятно, та непреложная истина, что если раньше оружие убивало человека, то теперь оно стало способно убить человечество. Вывод? «Мы должны научиться мыслить по-новому...» Документ, в котором прозвучали эти слова, опубликованный в Лондоне 9 июля 1955 года и получивший известность как «Манифест Рассела — Эйнштейна», был подписан учеными, еще на заре ядерного века с полной ясностью представлявшими себе, чем стала бы для человечества ядерная война. В числе подписавших «Манифест» были кроме Альберта Эйнштейна и Бертрана Рассела еще и Макс Борн, Леопольд Инфельд, Лайнус Полинг, Джозеф Ротблат, Фредерик Жолио-Кюри... Они — знали, предупреждали. Но, увы, их знание и понимание не стали знанием и пониманием их правительств. И не случайно через четверть века после «Манифеста Рассела — Эйнштейна» с трибуны XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза прозвучал призыв к созданию авторитетного международного комитета ученых, который разъяснил бы и миру и каждому человеку на земле, что такое ядерная война и к каким последствиям она бы привела. Высший форум ленинской партии, осмыслив ситуацию, сложившуюся в мире, определил в качестве главной задачи государств, правительств, лидеров политических и общественных движений предотвращение ядерной войны.

Прямые линии всегда были категорией геометрии и никогда — истории, но в последние десятилетия зигзаги мирового развития из-за усилий реакции и милитаризма обрели поистине безумные амплитуды. И не случайно все, все без исключения здравомыслящие люди отвергли тезис, что мировые проблемы можно решить с помощью термоядерного лассо, что можно и допустимо начать и выиграть ядерную войну — если к ней должным образом подготовиться. В данном случае речь идет о сознательной дезинформации современников.

«Научиться мыслить по-новому...» Наша задача виделась в том, чтобы найти кинематографическую формулу, способную передать ви́дение этой проблемы любому зрителю — академику и плотнику, военному и штатскому, информированному политику и далекому от нее человеку, — передать это — выношенное и выстраданное нами — способом и средствами, которые могли бы каждому что-то прибавить в его собственном, в меру знаний и возможностей, ощущении или понимании сегодняшнего дня человечества. Мы вновь и вновь перепроверяли себя, работая над материалом: всегда ли мы с должной пристальностью вглядываемся в причинно-следственную связь событий, разделенных десятилетиями; всегда ли, анализируя обстоятельства военных катастроф и катаклизмов, пытаемся разглядеть взаимосвязи, находящиеся за пределами верхнего пласта прямой исторической очевидности?

Сформулировав для себя задачу фильма, мы достаточно отчетливо осознали, что сложнейшей проблемой в работе над ним станут принцип отбора материала и его смысловая организация. В интереснейшем — в том числе, с моей точки зрения, и по кинемато-

графическому методу — фильме моего соавтора «Зима и весна сорок пятого» была в свое время изначально найдена весьма точная временна́я локализация темы. Многотомный дневник фактов, документов, событий охватывал исторический период в несколько месяцев. Потрясающая драматургия каждого дня истории определялась устремленностью каждого из них и заключенной в нем динамики к грандиозному по счету истории и жизни финалу — Победе.

Но попытавшись механически скопировать, скажем, такой метод работы над «Зимой и весной сорок пятого», мы неизбежно потерпели бы фиаско — хотя бы потому, что дневник фактов, документов, событий, охватывающий XX столетие, а порой и заглядывающий в последние десятилетия XIX века, превращал бы деталь и подробность в подобие булавки, которую придется потом с превеликим трудом разыскивать в непостижимо огромном стоге сена. Перед нами стояла задача — определить для себя какие-то принципиально значимые ориентиры отбора и, что, вероятно, было не менее важно, отсева материала.

Вот почему этот этап работы — за письменным столом — приобретал в данном случае решающее значение для дальнейшего пути. Если понимать под сценарием сформулированную цель работы и обозначение приемов и методов, которыми предполагается этой цели достигнуть, то он, сценарий нашего фильма, — в рабочем, не «официальном», достойном представления административно-творческим инстанциям варианте, — был готов с самого начала, с первых наших сидений над материалом и дискуссий по поводу прочитанного, услышанного от людей знающих и в высшей степени компетентных, увиденного на экранах киноархивов в Белых Столбах и Красногорске. Однако с первых дней работы и до ее финала, до уточнений, вносившихся жизнью уже в период, когда нашим едва ли не круглосуточным адресом стала монтажная комната, основой для нас, руководством к конкретному, реальному действию был рабочий вариант сценария (затрудняюсь подыскать для него какую-либо дефиницию), который и формой и физическими объемами весьма отличался от «декларации о намерениях» — той мы придали привычные параметры и представили ее на обсуждение. Именно рабочий сценарий был нашим «компасом» — употребляя выражение Михаила Ромма. Сценарий обретал новые и терял прежние эпизоды, получал уточненные в ходе работы акценты, вел нас к конструкции, которую и нашел в конце концов фильм. Но путь этот не назовешь прямым. И тут уж мне никак не обойти особенности творческого почерка моего соавтора сценария и режиссера нашего фильма.

Каково кратчайшее расстояние между площадью Пушкина и площадью Маяковского? Ответ элементарный: что-то около километра по улице Горького. А если отправиться в путь, включив в маршрут, скажем, арбатские переулки? Дольше, конечно, но сколько любопытного увидишь по дороге...

Пусть простит меня читатель за эту нехитрую иносказательность, но она пришла мне в голову вот по какой причине: как часто, выбирая путь от замысла фильма к самому фильму, мы стремимся вычислить прямую линию, самую — по житейской логике — рациональную. За эту логику проголосуют вполне очевидные соображения. Однако не лишает ли она нас чего-то весьма существенного, что обретается порой не на магистрали темы, а в блужданиях, иной раз запрограммированных, а иной раз случайных?

Джемма Фирсова относится к тем людям, которые — если бы это было возможно — включили в упомянутый

мной первоначально маршрут каждый из московских переулков и каждый из дворов, чтобы потом внести их дыхание, их атмосферу в ощущение пути, преодолевая его, но и неизмеримо обогащая того, кто собирается в этот путь, отбросив в сторону кажущийся столь привлекательным прагматизм, зная, сколько приносят неожиданные открытия — в забытых ли книгах, в оставшихся ли по разным причинам без внимания документах и киносъемках, высвечивающих вдруг такие грани темы, которые первоначально и в мыслях не возникали...

Джемма Фирсова:

Работа с документами не раз убеждала меня, насколько драматургия исторических событий богаче, ярче и мудрее того, что мы можем написать в традиционной манере гипотетического «предвидения»...

Сценарий документального фильма и сам фильм, сделанный по этому сценарию, чаще всего очень мало похожи друг на друга. И это естественно: если фильм съемочный, то сама жизнь, повороты судеб и событий вносят в авторский замысел свои естественные коррективы, если же фильм монтажный, то такие коррективы вносит отобранный группой реальный материал, который зачастую диктует свои собственные «ходы» и принципы построения картины, весьма отличные от тех, что предполагались в сценарии и были импульсом для начала работы.

Документальный фильм в своем становлении и кристаллизации невероятно спонтанен, изменчив и вариантен. В этом его основная сложность, но в этом и его неповторимая привлекательность для тех, кто втянут в орбиту его создания. Документальные фильмы все больше становятся документальными, а не организованными под документ. «Традиционный» сценарий, похожий на те, что пишутся для игровых картин, часто приводит к тому, что фильм получается вымученным, неживым. Разумеется, очень многое зависит от автора сценария — его профессионализма, таланта, от крупности его характера, личности. К сожалению, таких авторов, само присутствие которых в работе над фильмом — уже залог успеха, крайне мало. Это Б. Добродеев и К. Славин, Г. Боровик и Г. Шергова, И. Ицков и А. Пумпянский. Авторы они разные, но есть у них нечто общее: способность жить не заданностью своего сценария, а диалектикой развития событий, готовностью отбросить в сторону себя самого — вчерашнего, чтобы принять завтрашнее — и в фильме, и в себе самом.

Сценарий полезен как импульс, как первый шаг в неведомое. Однако наступает час и... и сама я, написав сценарий, в соавторстве или одна, — наступает такой час — откладываю его в сторону, чтобы иметь возможность не «забетонироваться» в нем, идти дальше.

От первого оформления замысла до завершения фильма его создатели буквально «обрастают» огромным количеством материалов (помимо киноматериалов) — документов, фотографий, собственных записей, которые зачастую теснят сценарий в сторону, корректируя и уточняя, а иной раз и коренным образом меняя замысел.

В моей собственной практике это впервые особенно наглядно выявилось на фильме «Зима и весна сорок пятого», о котором упомянул мой соавтор. Там в процессе работы действительно сложились две основы — литературный сценарий фильма и дневник 1945 года, буквально каждого дня. И хотя сценарий был написан мной вместе со Стеллой Ждановой — то есть отра-

жал наш о б щ и й замысел, в конкретной работе над фильмом я почти к нему не обращалась — он был как бы генеральным «планом сражения», определял главное направление поисков. От него мы сильно отошли в результате. Дневник же 1945 года, который был раз в десять по объему больше сценария, уточнялся и дополнялся до последнего дня работы над фильмом, — всегда лежал на нашем монтажном столе.

Работа с документами не раз убеждала меня, насколько драматургия исторических событий богаче, ярче и мудрее того, что мы можем написать в традиционной манере гипотетического «предвидения» изобразительного ряда будущего фильма и загодя придуманных эпизодов.

Когда мы с Генрихом Гурковым начинали работу над фильмом об опасности ядерной войны, на нас обрушилась лавина материала. Мы с самого начала решили, что привычный литературный сценарий будет для нас первым этапом работы, а следующим станет сплав документальных свидетельств, порядок и сочетание которых определятся (естественно, в соответствии с авторскими, а следовательно, сценарными намерениями) сначала в наших рабочих тетрадях, а потом и в фильме. На сей раз эти тетрадки рождались несравненно труднее, чем в «Зиме и весне сорок пятого», — не было очевидной драматургии каждого дня истории. В данном случае она сопрягала события, отстоящие одно от другого на десятилетия, впрямую одно с другим не связанные и вместе с тем еще не завершенные — потому что они еще вершатся в сегодняшнем дне — бурном и сложном, который еще не история и потому невероятно труден для анализа. И здесь уже сам отбор исторических и сиюминутных событий, действующих лиц, основных линий, по которым предполагалось экранное исследование проблемы, определял довольно широкое русло фильма с «рукавами» вариантов.

Мы сознавали, что, только имея «запас глубины», могли рассчитывать на то, что совмещение того или иного киноматериала с тем или иным вариантом событийного ряда даст необходимое качество — чисто кинематографической адекватности задуманного и реализованного на экране. Кстати, и сам замысел из-за нашего заведомого отказа от его «бетонирования» в традиционный сценарий все время имел возможность «дышать», меняться. Это особенно важно, когда процесс познания материала подсказывает необходимость трансформировать замысел, структуру, а порой и сам материал исследования.

Мы, разумеется, отдавали себе отчет в том, что в конце концов на экране останется лишь малая часть огромного айсберга предварительных исканий в нашей лаборатории, лишь некоторые аспекты темы, проанализированные в наших рабочих тетрадях, которые мы вели исключительно для себя. Хотя, возможно, потом они смогут стать основой книги — так же, как дневники 1945 года легли в основу книги «Зима и весна сорок пятого»— книги, значительно более широкой, чем фильм.

Наш рабочий сценарий можно было реализовать, очевидно, в 10—15 крупногабаритных лентах. Мы довольно подробно разработали для экранного воплощения около двадцати различных аспектов сегодняшнего состояния проблемы «война и мир». Мой соавтор шутил, что это был бы фильм длиною в жизнь. В картину вошли четыре из двадцати наших разработок.

Не рационально? Возможно. Зато такой детальный анализ помог тщательно отобрать г л а в н о е. Как в отборе аспектов темы, так и в отборе материала.

Но вот что еще интересно: кое-какие (довольно большие) эпизоды вошли в фильм дословно. Сейчас, когда они появляются на экране, нам самим не верится, что записаны они были до начала поисков материала.

Есть ли здесь противоречие с тем, что я утверждала выше? Нет. Действительно, литературный сценарий мне как режиссеру был нужен и при создании этого фильма лишь на первоначальной стадии работы. Тогда почему же, спрашивается, предварительно написанные новеллы оказались монтажной записью с экрана? Можно говорить, что это просто везение, можно благодарить судьбу за то, что она послала нам в руки такой материал. Но можно, очевидно, говорить и о том, что чем точнее прицел на определенный материал, определенный ход и строй этого материала, тем точнее и результат его поисков.

Если весь рабочий сценарий в целом — это попытка максимального проникновения в проблему, в материал, это вариантная матрица для поисков и комбинаций материала внутри фильма, то каждая развернутая новелла — конкретное и четкое предписание пути поисков материала.

Галина Сенчакова:

Картина предстает своеобразным посланием, чрезвычайно важным, сверхсрочным, адресованным всем, всем, всем...

«Тот пилот, что с бомбой летел Хиросиму испепелить, «Болеро» Равеля избрал для себя сигналом...» Эти горькие строки написал Кайсын Кулиев через тридцать девять лет после трагедии, разыгравшейся в японском городе, ставшем болью всего мира.

Тридцать лет спустя «тот пилот», отставной генерал ВВС США Тиббетс, заявил журналистам: «Я не провел ни одной ночи без сна из-за того, что осуществил бомбардировку Хиросимы...»

В прологе фильма «Предупреждение об опасности» его авторы режиссер Джемма Фирсова и журналист-международник Генрих Гурков представляют зрителям стратегическую триаду США — основную ударную силу ядерной войны: бомбардировщик B-I, атомную реактивную подводную лодку «Огайо» и межконтинентальную баллистическую ракету «МХ». Дикторский текст доказателен, он взывает к раздумью и немедленному действию каждого здравомыслящего человека. Ведь десять разделяющихся боеголовок современной ракеты «МХ» — это пятьсот еще совсем недавних Хиросим.

Хиросима стала трагической метафорой нашего времени, новой горькой единицей меры, изобретенной XX веком, единицей, которой измеряют силу уничтожения, способность убивать. Авторы «Предупреждения об опасности» вводят эту единицу измерения в систему фильма, чтобы мы, зрители, наглядно представили напряженность состояния современного мира и грозящую ему беду, которая может произойти, если человечество не предотвратит ядерную войну.

Развязывание ядерной войны нельзя допустить ни в какой форме — такова неизменная позиция Советского правительства, Коммунистической партии, всего советского народа и народов стран социалистического мира, позиция, на которой основываются беспрецедентные по значению и важности предложения, направленные на предотвращение ядерной войны.

Идейно-творческая задача фильма — донести до сознания людей истину о том, кто же на самом деле враг миру, а кто его защитник, как говорят авторы ленты, противопоставить зна-

ние опасности неведения. Картина предстает своеобразным посланием, чрезвычайно важным, сверхсрочным, адресованным всем, всем, всем...

Такое понимание назначения художника-кинопублициста в современном мире близко к знаменитому утверждению Леонида Леонова: «...писатель является следователем по особо важным, по самым важным делам человечества. На писателе лежит обязанность познакомить людей с тем, что происходит вокруг нас, и с тем, что может случиться в будущем, с теми событиями, которые могут случиться — к счастью или несчастью — на скрещении современных координат».

Мне представляется, что «Предупреждение об опасности», исследуя проблему войны и мира, войны или мира на скрещении главных координат времени — политических, исторических, социальных, психологических, нравственных, — исходит из этих высоких критериев.

Задача критика, как правило, — исследовать законченное произведение. Но мне представляется, что рассматриваемая в этих заметках картина является в этом смысле исключением и дает благодатный материал для размышлений, отправная точка которых — самое начало пути, авторский замысел.

Если сравнивать фильм «Предупреждение об опасности» со сценарием, по которому он создан, то обнаруживаешь между ними родство, но не прямое сходство. Сценарий «Предупреждения об опасности» вообще мало похож на привычную всем литературную основу документальной ленты с ее сюжетной завершенностью, заранее утвержденными драматургическими ходами, запрограммированным комментарием.

Однако, несмотря на все это, а может быть, именно поэтому истоки успеха фильма «Предупреждение об опасности», его интеллектуальное и эмоциональное напряжение — в его драматургическом первоисточнике, представляющем собой по сути дела своеобразное исследование периода новейшей истории, именуемого ядерной эпохой.

Авторы воссоздают историческую хронику гонки вооружений, анализ которой приводит к бесспорному и однозначному выводу о том, кто был и есть ее инициатор, кто привел мир на грань ядерной катастрофы. На страницах сценария, который мне довелось читать и который сейчас готовится к публикации, высказывают свое мнение, дают оценки и свидетельства ученые и военные, ведут диалог общественные и политические деятели разных социальных и философских воззрений. Оперируя этими размышлениями, авторы устанавливают связи между событиями, разделенными десятилетиями, рассматривают взаимозависимость явлений, казалось бы, полярных по своему характеру. Сценарий явно избыточен по количеству материала, включенного в орбиту интересов фильма. Но в этом, на мой взгляд, нет ни случайности, ни неумения отбирать. Сознавая свою зависимость от киноматериалов, которые еще предстояло найти, Фирсова и Гурков, не изменяя концепции будущего фильма, судя по всему, стремились к вариантности его событийно-документальной основы. Зримая в сценарии драматургия документов стала путеводной нитью, которая привела к окончательной конструкции картины.

Обычно, когда пишут о работе над монтажной лентой, обязательно упоминают огромное количество — чем больше, тем лучше — метров просмотренной авторами хроники, ставя в прямую зависимость успех будущего фильма от часов, проведенных авторами в киноархиве. Насколько мне известно, Джемма Фирсова затратила

беспрецедентно много времени, отбирая фильмотечный материал. Но она к тому же — это самое главое — хорошо знала, что и для чего искать.

Для авторов главное в фильме — не сенсации, а интерпретация фактов, событий, явлений, хотя в «Предупреждении об опасности» немало хроники, которую наши зрители видят на экране впервые. Но не это было самоцелью в поисках режиссера. Да и незнакомыми в смысле содержания такие факты не назовешь, информация, которая в них содержится, известна из прессы, исторических документаций и т. д. В картине, к примеру, есть эпизод, рассказывающий о столкновении американского бомбардировщика «В-52» с самолетом-заправщиком 17 января 1966 года в небе Испании над деревушкой Паломарес. В результате столкновения три водородные бомбы упали на материк, а одна в Средиземное море. Более тысячи тонн радиоактивной почвы из Паломареса американские военные были вынуждены отправить в США, чтобы избежать теперь уже иного взрыва — антиамериканских настроений в Испании.

Обо всем этом мы в свое время читали в газетах. Но вот что, может быть, не знали и, тем более, не видели многие зрители... Посол США в Испании «плавает» в Средиземном море близ Паломареса, чтобы успокоить общественное мнение, доказать, что никакой опасности бомба, лежащая где-то глубоко под водой, в себе не таит и морю вреда не причинила.

Разбившийся самолет, корабли, ведущие поиски бомбы, американский посол, плещущийся в морском прибое с раскованностью фотомодели. Зрители впервые увидели эти кадры, объединенные контекстом авторского замысла, в «Предупреждении об опасности».

Да, суть этого встревожившего мир события была известна раньше. Однако создатели фильма, отобрав и остро, иронично прокомментировав происходящее в кадре, представили на наш суд этот позорный для американской внешней политики факт зримо, а значит, имея возможность добиться сильного эмоционального эффекта.

Своим фильмом Джемма Фирсова и Генрих Гурков обращаются прежде всего к разуму зрителей. Им очень важно, чтобы зрители размышляли об увиденном на экране. «Предупреждение об опасности», не теряя образной силы, развивается как логическое рассуждение, смысл которого — доказать, что в ядерную эпоху нельзя добиться политических целей применением военной силы, что это грозит всеобщей катастрофой, уничтожением цивилизации, самой жизни на земле. Фильм доказывает это компетентно и обоснованно, с помощью аргументов, защищенных прочностью правды. А эмоциональный накал картины при постановке важных политических и международных проблем обеспечивается введением «человеческого» материала. В «Предупреждении об опасности» много действующих лиц — политиков, военачальников, общественных деятелей, ученых... Людей, чьи имена известны всему миру и чьи даже не называются. И генерал из ФРГ, выступающий против применения атомного оружия, и женщина из американского городка Сент-Джордж, рассказывающая об участившихся здесь в связи с ядерными испытаниями раковых заболеваниях, и японский рыбак, ставший жертвой американских ядерных взрывов на Бикини, и шведский исследователь, обеспокоенный судьбой островитян Полинезии, где тоже производились атомные испытания... Все они и многие другие, все мы — это и есть человечество, которому грозит ядерная катастрофа.

Джемма Фирсова обладает умением безошибочно определять заложенный

в кадрах «чужой» хроники эмоциональный и информационный потенциал. Так, включенный в фильм эпизод, рассказывающий о двойнике Гитлера, жителе западногерманского города Кайзерслаутерн Герберте Гае, унаследовавшем вместе с обликом и человеконенавистнические идеи фюрера, стал емкой метафорой, обвинением фашистским устремлениям реакционных кругов ФРГ, которые мечтают о возрождении национал-социализма в новой, «соответствующей эпохе» модификации.

В экспозиции фильма Джемма Фирсова создает трагический символ войны. На экране возникает затерянная среди огромности разрушенного храма одинокая фигурка мальчика, с ужасом глядящего в небо. Мать, прижимающая к груди мертвого ребенка.

Олицетворение всей жестокости войны режиссер видит прежде всего в судьбе ребенка, у которого отнято детство, а часто и сама жизнь.

Эти кадры — лейтмотив картины, образ возможного будущего, от которого можно и нужно уберечься. Они, эти кадры, соединяются в фильме с хроникой Нюрнбергского процесса. Эпизод становится кинематографической метафорой трагизма и справедливости истории.

Возносится ввысь чистый голос Аниты Харрисон, поющей шубертовскую «Аве Мария». Мелодия Шуберта, светлая, печальная мелодия, словно запечатленная память, плывет над бесчисленными руинами, она как материнская скорбь по всем убитым войной детям.

Музыка в «Предупреждении об опасности» обогащает зрительный ряд, полноправно выступает в ансамбле художественных средств фильма в качестве авторского голоса. Наверное, композитор и органист Олег Янченко, приглашенный принять участие в работе над фильмом, удивился, когда услышал от Фирсовой, что в эпизоде, где показаны разрушенные во время войны Дрезден и Роттердам, она хотела бы услышать «Лунную сонату» Бетховена, исполненную не на фортепиано, а на органе. И действительно, сила «Лунной», умноженная мощью органа, помогает проявить в кадрах хроники, запечатлевших руины варварски, бессмысленно разрушенных городов, еще один принципиальный аспект содержания фильма — горькое раздумье об утрате части человеческой духовности.

В «Предупреждении об опасности» отчетливо видна склонность Джеммы Фирсовой к структуре музыкальных форм. Композиция фильма заставляет вспомнить симфоническое построение: экспозиция, четыре главы-части, завершение. Каждая глава имеет свое название и свою тему. Но самостоятельность каждой из них не меняет сути композиционного решения: они исследуют в новом своем оригинальном развороте сюжета главный для фильма вопрос — как уберечь мир от ядерной катастрофы. Музыкальная структура фильма не подлаживается, а гармонирует с драматургическими принципами построения картины.

Необходимость научиться в ядерный век мыслить по-новому — смысловой центр первой главы. Ядерная эпоха требует новых критериев в подходе к глобальным проблемам современности. Признать, что ядерная война означает гибель человеческой цивилизации, что в ядерной войне нельзя победить, — это значит мыслить по-новому.

Суровая реальность ядерного века заставляла менять взгляды на проблему войны и мира многих государственных деятелей. Даже вдохновитель «холодной войны» Уинстон Черчилль на закате жизни признал: «Ядерный век изменил соотношение сил между великими державами. Я придерживаюсь того мнения, что мы должны предпринять попытку мирного сосуществования».

Экран «цитирует» и прощальную речь президента США Дуайта Эйзенхауэра: «Надежда народов на длительный мир не должна быть основана на гонке вооружений, но должна основываться на справедливых отношениях и честном взаимопонимании с другими народами».

Глава «Мыслить по-новому» — это своеобразный диалог авторов фильма с веком. Диалог, в котором аргументами в споре — мир или война — служат примеры истории, репликами — судьбы людей, осознавших свою ответственность за будущее человечества.

Гонка вооружений, накопление ядерного оружия беспредельно опасны, ибо они могут выйти из-под контроля человека. Всеобщая война может начаться нечаянно, подчеркивают авторы «Предупреждения об опасности». Это отчетливо сознают и честные люди за рубежом. «Тот же самый транзисторный мозг, который вдруг требует от американца оплатить второй раз один и тот же счет или сообщает ему, что он давно умер, — приводятся в фильме слова американского профессора Джеймса Миллера, — используется в системах управления ядерным оружием».

Глава фильма «Война по ошибке» знакомит нас с «летописью» аварий, недоразумений, случайностей, которые не раз ставили мир на грань ядерной катастрофы. По данным ООН только в период с 1960 по 1970 год произошло свыше ста опасных инцидентов с ядерным оружием.

В ядерный век опасны не только катастрофы, несчастные случаи, аварии с оружием, но и иллюзии. Например, иллюзия, что в ядерной войне можно уцелеть. «Оставь надежду всяк сюда входящий...» — глава об иллюзиях, которых сегодня, к счастью, становится все меньше. На экране — первые частные атомные убежища, первые «выживалки», похожие на погреба для хранения овощей. Поначалу пропагандировались самые простодушные способы «выживания»: во время атомной бомбежки нужно залезть под стол, кровать, броситься ничком на землю. Вот так, как на экране прячутся под школьные парты малыши во время учебной тревоги...

Нагнетание страха — это один из способов заставить людей поверить в неизбежность ядерной войны. Фильм демонстрирует самые современные конструкции разработанных на Западе «выживалок» — индивидуальных, семейных и обходящихся в миллиарды долларов подземных городов с собственным энергетическим питанием, системой водоснабжения и жизнеобеспечения, начиненных электроникой, призванной оттуда, из-под земли, обеспечить руководство ядерной войной...

Можно ли «пережить» ядерную катастрофу даже в таких совершенных убежищах? Авторы включают в фильм интервью с самыми разными людьми, которые отвечают на этот вопрос.

Жутковато звучит интервью с владельцем одной из западногерманских фирм, специализирующейся на строительстве семейных «выживалок», который явно рекламирует свой «товар». Отец семейства из Рура сообщает, что он с семьей собирается покинуть ФРГ и уехать в «безопасное» место — в Австралию. «Безопасное» место в условиях ядерной войны — будет ли такое?

Авторы фильма берут интервью не только у своих современников, но и у истории. Линия Мажино, которая так и не стала надежным щитом Франции во вторую мировую войну, как предполагали ее создатели... Развалины «Волчьего логова» — бункера Гитлера в Восточной Пруссии.

Последняя глава называется «Незапланированные жертвы». Всему миру известна история японского рыболовецкого судна «Счастливый дракон». Во время лова рыбы оно попало в зо-

ну так называемого «следа» атомного взрыва. На палубу обрушился дождь из радиоактивного пепла. Рыбаки со «Счастливого дракона» стали жертвами водородной бомбы. Кочуют с острова на остров коренные жители Бикини. После произведенных на этом атолле ядерных взрывов, он до сих пор остается непригодным для жизни.

Кто знает, к каким еще последствиям могут привести испытания ядерного оружия? После атомных «экзерсисов» на атолле Муруроа жители Полинезийских островов стали умирать от загадочного ядовитого микроорганизма. Что будет дальше?

Политический фильм является сегодня мощным оружием прогрессивных кинодокументалистов мира. А предотвращение ядерной войны — важнейшая среди самых важных задач, которые помогает решать документальная кинокамера. Поэтому вопрос, как быть услышанным самой широкой аудиторией, особенно остро встает перед художниками-кинопублицистами. Сегодня мало взволнованно видеть, нужно взволнованно мыслить. А это достигается только при глубинном знании материала.

Любой фильм, а тем более проблемный, начинается с авторского замысла, со сценария. Каким он должен быть, чтобы документальный фильм стал действенным фактором общественной жизни? Именно со сценария начинаются размышления художника над реальностью. Размышления, а не сочинение при помощи реальности герметичных (пусть и искусных) сюжетных схем.

Размышления о времени, о сегодняшнем времени, и есть главное в сценарии и в фильме Д. Фирсовой и Г. Гуркова. Мысли, они, как магнит, всегда притягивают большое количество интересного материала, зовущего к новым размышлениям. Практика показывает, что объем сценарного замысла документальной картины в подавляющем большинстве случаев превышает ее метражные способности, хотя, разумеется, количество страниц вовсе не является гарантией качества сценария. Но я имею в виду лучшие сценарные образцы. В них есть глубина знания проблемы. А именно компетентность рождает ту взволнованность мысли, которая трансформирует богатство впечатлений в сценарии в богатство содержания в фильме.

Сюжет документального сценария может не совпасть с сюжетом сделанного по нему фильма, как это и произошло в «Предупреждении об опасности». Тут нет ничего страшного и ничего удивительного: ведь в кинодокументалистике вариантен не только сценарий, но и съемки, отбор кадров старой хроники. Не вариантен только монтаж — здесь фильм рождается окончательно. На монтажном столе, как любил повторять Г. М. Козинцев, собирается не последовательный сюжет картины, а духовный мир ее авторов.

Это проявил и фильм Джеммы Фирсовой и Генриха Гуркова. Анализируя состояние современного мира, «Предупреждение об опасности» выступает в качестве активного обвинителя тех, кто способен разжечь пожар третьей мировой войны. Это люди, совесть которых сформулирована по генному коду «того пилота» Тиббетса. Это очень важно осознать. Фильм не только предупреждает об опасности ядерной катастрофы. Он призывает к единственно возможному пути человечества в будущее — пути мира и сотрудничества.

Авторы завершают картину словами из Заявления Советского правительства на сессии Генеральной Ассамблеи ООН, словами, которые для всего человечества звучат как надежда, что мир на Земле может быть сохранен. СССР принял на себя обязательство не применять первым ядерного оружия.



Герои фильма «УСПЕХ»

кинематограф 80-х. дневник

Статьи о фильмах «Государственное отношение», «Полоса препятствий», «День длиннее ночи», «Успех», «Ольга и Константин», «Жестокий романс», беседа с кинодраматургом Эдуардом Володарским

Алиса Фрейндлих и Лев Дуров в фильме «УСПЕХ»

Экономия нравственна

Г. Кузнецов

Документальные и научно-популярные фильмы иногда делят на режиссерские и авторские — в зависимости от того, чья работа ярче видна зрителю. В фильме «Государственное отношение», снятом на «Киевнаучфильме», полномочным представителем его создателей выступает народный артист СССР Михаил Ульянов, произносящий дикторский текст. Столь мощный заряд личного отношения вкладывает он в экранную работу, что фильм становится его фильмом. Впечатление усиливается из-за того еще, что за обращением Ульянова к зрителю встают наши давнишние знакомые: Егор Трубников из «Председателя», Бахирев из «Битвы в пути», маршал Жуков из «Блокады» — люди в полном смысле государственно мыслящие, с болью и резкой нетерпимостью относящиеся к проявлениям всякого рода недомыслия и душевной лени. Если бы текст читал кто-то другой, думаю, что фильм утратил бы публицистическую заостренность разговора со зрителем.

А рассказывает нам экран об экономии — с участием ученых и хозяйственников. С цифрами, каждая из которых словно бы стреляет...

К экономии можно призывать по-разному. Например, табличками: «Уходя, гасите свет». А можно связать тему с жизненно важными интересами каждого из нас, апеллировать к нашим глубинным чувствам, принуждая вспомнить кое-что и о себе.

Пролог картины — черно-белые кадры, похожие на фронтовую хронику. Бушует пламя, пробираются в дыму тяжелые машины, идут в огонь люди в касках. Репортаж вводит нас в центр события на Северном Кавказе. Загорелся нефтяной фонтан, шла борьба за народное достояние, за спасение нефти. И ради этого люди рисковали жизнью.

И еще хроника.

Начало века. Станки-качалки размеренно черпают близко лежащую нефть Апшеронского полуострова. Человечество было уверено, что сможет черпать природные богатства, сколько понадобится. Отголоски этой психологии живут и поныне: мол, на наш век хватит. Со времени съемки тех кадров не прошло и ста лет. Сегодня в поисках нефти приходится бурить морское дно и строить в море острова, забираться в непролазные сибирские болота и тянуть оттуда тысячекилометровые трубопроводы. Обходится все это во многие миллионы. Что дорого дается — и ценится выше. Но в полной ли мере ценится?

Начинается первое интервью — и сразу видно, что наш собеседник далек от снисходительного популяризаторства. Впрочем, каждое выступление с экрана в этом фильме воспринимается как гражданский акт, каждое — против бытующего в жизни безответственного экономического поведения, против ведомственной зашоренности. Каждое — за интересы общества. Речь идет об устаревшей системе производственных показателей, о несогласованности в деятельности разных ведомств, о расточительстве, в котором, увы, «все по закону».

Для начала — такое высказывание видного специалиста в области энергетики Героя Социалистического Труда академика Льва Александровича Мелентьева:

— Можно за счет правильно проводимой энергосберегающей политики сократить на четверть или даже на треть прирост энергетических ресурсов в стране...

Фильм показывает и подсказывает пути приложения сил. Например, использование дизельного топлива и природного газа для автомо-

---

«ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОТНОШЕНИЕ»
Автор текста А. Ременников. Сценарий Ю. Щербака, А. Серебренникова. Режиссер А. Серебренников. Оператор В. Преображенский. «Киевнаучфильм», 1984.

бильных двигателей. Уже можно встретить на улицах новые «ЗИЛы» и «ГАЗы», работающие на солярке. Это пока проба, но дело сдвинулось. Во Львове 250 грузовиков снабжены газовыми баллонами.

За хорошим опытом не грех и подальше съездить. Перед нами Будапешт. Громадные ресурсы экономии топлива найдены в Венгрии. Очень просто. Без всяких дорогостоящих технических новаций и организационных перестроек. Каждый водитель сам «гасит» у себя горящий нефтяной фонтан.

Известно: неисправная машина горючего требует больше. Но лишний раз влезть под капот не всегда хочется. Известно также: наибольший расход — при резком нажатии на педаль газа, при рывке, скажем, с перекрестка по зеленому сигналу. И еще при большой скорости. Но как удержаться от соблазна не «газануть», не обойти случайного дорожного соперника?

Миллионы водителей нажимают на педали газа. Не приставишь к каждому контролера. Впрочем, именно контролер и найден в Венгрии. Вместе с путевым листом водитель получает не талоны на бензин, а деньги. Видим на экране: заправляется у колонки «ЗИЛ-130», водитель рассчитывается зелеными купюрами. Сбережет горючее — сам себе как бы премию заплатит. Перерасходует — сам себя оштрафует. Венгерский водитель переведен на индивидуальный хозрасчет. И в первый же год потребление бензина сократилось на пять процентов.

Тут уж каждый зритель затронут, каждый додумывает сам, «монтируя» увиденное со своим личным жизненным опытом. Вспомнил и я ситуацию.

●

Для журналиста смена профессии не только подход к жизненному материалу изнутри, из самой жизни, это и эксперимент над собой: имею ли право на выбранную конструктивную позицию? Так вот, работал я в одной организации, обслуживающей сельское хозяйство. Шесть автомобилей с водителями в моем ведении, склад с завхозом, столовая с персоналом. Такая вот ячейка экономики. Самое хлопотное — бензин. Не получишь талоны — все остановится: и стройка, и готовка еды. До нефтебазы 20 километров... До центральной бухгалтерии — 170 километров... И так каждый месяц жжем горючее ради талонов на горючее, но не печалимся. Лимиты нам кто-то «выбил» такие, что можно было и дюжину машин содержать. Вот он мой горящий фонтан! А как погасить?

Оказалось, мои талоны — на вес золота у председателей окрестных колхозов. Им этой ведомственной валюты не полагалось. А если нужен дальний рейс? И вот, что греха таить, колхозные машины стали уходить в такие рейсы с моими талонами, а мои перешли на заправку в колхозе. В результате оставил я преемнику склад бензина в бочках и еще цистерну и кучу талонов. Что он со всем этим сделал, куда девал? Это мне неведомо. Зато я, автолюбитель, знаю, как наживаются на талонах «королевы бензоколонок». Им нефтеснабовская валюта — чистый доход, руководителям автохозяйств — чистое мученье.

Итак, венгерский шофер «ЗИЛа», снизивший расход горючего, сам выплачивающий себе премию, стал одним из героев советского публицистического фильма. А если бы наши лихие парни на «ЗИЛах», получали на бензин рубли?

●

К следующим эпизодам можно предложить название «Ведомственные барьеры».

Столицу БАМа Тынду строили на пустом месте. Было много вложено труда в этот город, выросший за считанные годы. Современные дома — благо в суровом крае. Но зачем фильм обращает внимание на организацию теплоснабжения города? Сейчас в Тынде 106 котельных, из-за чего каждый восьмой житель занят их обслуживанием. Каждое ведомство самостоятельно решало проблему теплоснабжения «своих» домов. Ничего противозаконного никто не совершил. Но малые котельные на единицу тепла потребляют топлива в полтора раза больше, чем крупные. А вот в Сургуте действует современное централизованное теплоснабжение, и лежит белый снег, не загрязненный дымом. Сумели же здесь, преодолев ведомственную чересполосицу, сложить средства в общий котел!

Директор Разданской ТЭЦ Асантурян пожертвовал своим личным покоем и на даровой энергии устроил теплицы. А мог бы не устраивать. Энергия уходила в воздух, так сказать, на законных основаниях: не было потребителей. Тепло — побочный продукт энергетики. Над Асантуряном поначалу посмеивались. Теперь признали, стали хвалить и поддерживать. Планируется увеличение площади теплиц, чтобы тысячи тонн овощей получать круглый год.

●

По мере развития фильма экономическая проблематика все больше переводится в плоскость нравственную. Расточительство безнравственно, разлагает людей. Экономия воспитывает.

Тема экономической расчетливости и ее нравственный смысл все явственнее и убедительнее начинают звучать в последующих эпизодах, касающихся, казалось бы, полярных ситуаций, где речь заходит о воде и бережном к ней отношении каждого из нас и о продуманном, расчетливом использовании металлолома и отходов металлургического производства в народном хозяйстве.

И в том и в другом случае фильм, сопрягая личное и общественное, заставляет зрителя заинтересованно следить за приводимыми цифрами, процентными подсчетами. И мы со все более неравнодушным вниманием начинаем вглядываться в кадр, вдумываться в экономические выкладки. Экран подталкивает к выводу: поступать бы всегда по совести, если это не приносит тебе лично материальной выгоды.

В Харькове авторы фильма рассмотрели один из аспектов проблемы — экономию воды. Скверную сантехнику все терпят оттого, что вода даровая. Разговор идет на зеленом берегу, возле водной глади. Как всегда, место выбрано кинематографистами точно. Такой пейзаж, кажется, должен был бы умиротворить, успокоить нервы. Но вот мы видим, как течет, течет из крана забытая кем-то струйка воды... Журчит, журчит ручеек. А вот кто-то наполняет целую ванну, чтобы охладить пару бутылок пива. Даровая вода! А выходит, моря воды теряем...

Не только к воде необходимо государственное отношение. В народном хозяйстве находится в обороте свыше миллиарда тонн металла. Хронику 30-х годов, призывающую собирать бесхозный металл, сменяют современные кадры. Фильм рассказывает о мероприятиях по использованию вторсырья.

Репортаж с выставки металлолома, устроенный Госснабом УССР и снятый на кинопленку, не произвел на меня особого впечатления. Зато сидящие рядом кинокритики зацокали языками, застонали: кто-то сдал-таки в лом годный трактор, кто-то другой — титановый вентиль стоимостью 150 рублей. Молокозавод ухнул в лом рулоны алюминиевой фольги, из которой бы надо крышечки делать для кефирных бутылок.

С киноэкрана начальник управления «Вторчермета» УССР сетовал: смешивают на заводах сдаваемый лом, все вместе идет — и цветное, и черное. Вроде как сливочное масло со строительным песком, смесь ни на стройку, ни в пищу не годится.

А ведь обстоятельная разметка металла, раскладка лома помогла бы решить проблемы. В ГДР, например, из лома выплавляют три четверти всей стали. Никакого плана сдачи предприятия не имеют. Есть лом — сдают, получают деньги. Сдают сколько имеют, и в подобранном по сортам виде. Не принуждение действует — экономические рычаги.

Мы наблюдаем сценку на пункте приема металлолома в ГДР. Пожилая женщина принесла винтовые колпачки от бутылок, довольно много. Что сказали бы на нашем приемном пункте, попытайся кто-нибудь сдать такой лом? А ведь это алюминий, примерно по два рубля за килограмм. Бережливость — не скупость.

Способность экрана сводить, сталкивать контрастные явления общеизвестна, но все равно удивительна. После бутылочных колпачков немецкой домохозяйки — гигант цветной металлургии Норильский горно-металлургический комбинат. Каждые пятнадцать минут из ковша в отвал выливается шлак, отходы медеплавильного производства. Эти кадры напоминают начало фильма — там пламя пожирало нефть. А здесь утекает раскаленная масса, содержащая столько железа, сколько есть его в самой лучшей руде.

Стихийное бедствие? Расточительность!

Комментатор поясняет, что виновных нет. Ведь комбинат относится к Министерству цветной металлургии, железом занимается Министерство черной металлургии.

Заключительные интервью. Вот перед нами член-корреспондент АН СССР С. С. Шаталин:

— Надо преодолеть ведомственность в народном хозяйстве. У нас гипертрофия отраслевого принципа распоряжения материальными ресурсами. Нужно усилить права экономических районов.

А член-корреспондент АН СССР А. Н. Манохин добавляет:

— Стали выплавляем больше всех в мире, но ее не хватает. В самой металлургии 20 миллионов тонн идет на обрез. Мы — родина непрерывной разливки стали. Нужно найти экономические стимулы для того, чтобы новая технология — как энергосберегающая, так и сберегающая металл — всегда бы поощрялась, чтобы каждая организация была заинтересована во внедрении таких процессов.

Может быть, все-таки в применении, а не во внедрении? Как сказано в другом фильме, стиральную машину мы дома ведь не внедряем, мы ею пользуемся.

Как положительный пример показана порошковая металлургия. Но в любой отрасли можно найти подобные прогрессивные технологии, ждущие своего часа.

— Получить право хозяина и стать хозяином, — Михаил Ульянов нажимает на слово «стать», — настоящим хозяином, мудрым, рачительным — не одно и то же.

Фильм — активнейший призыв проявлять государственное отношение к богатствам, принадлежащим народу, то есть каждому из нас.

В эпилоге — опять кадры схватки с огнем, спасение нефтеносного месторождения. Нелегкой ценой далась победа.

— Не парадокс ли? — восклицает ведущий. — В аварийной ситуации мы готовы сражаться за общественное добро, не зная отдыха, рискуя жизнью, на пределе человеческих сил. И не важно, что мы спасаем: десятки эшелонов нефти или всего один вагон. Почему же в повседневной жизни, в трудовых буднях мы иной раз не считаем потерь...

«Правильных слов о необходимости экономить металл, топливо, энергию, все другие ресурсы произнесено достаточно, — отмечал К. У. Черненко на встрече с рабочими завода «Серп и Молот». — Но далеко не всегда они подкрепляются конкретными делами. Только инициатива, личный вклад каждого — от рабочего до директора — в проведении курса на усиление режима экономии везде и во всем дадут ощутимые результаты». Это положение Константин Устинович Черненко развил в своем выступлении на заседании Политбюро ЦК КПСС в ноябре 1984 года, подчеркнув, что подход к экономии должен быть сегодня принципиально иным: «Ведь как было раньше? Экономию рассматривали лишь как некую добавку к постоянно растущим и, казалось, неисчерпаемым ресурсам. Теперь ситуация существенно изменилась... В наши дни именно экономия становится важнейшим источником обеспечения роста производства».

Государственное отношение, вероятно, самое время вырабатывать в себе каждому из нас. Ежедневно и ежечасно на своем рабочем месте. В соответствии с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР в промышленности идет крупномасштабный эксперимент, направленный на расширение прав предприятий. Аналогичные эксперименты начались в службе быта, обретают права районные объединения в сельском хозяйстве. Именно в этом — в праве и способности самостоятельно решать, в слиянии интересов общества, предприятия и гражданина — партия видит главное направление нашего экономического развития. То, что сегодня — эксперимент, завтра должно стать повсеместной практикой. Перед нами открывается возможность психологически-экономических сравнений: как поведут себя различные руководители в условиях большей самостоятельности. Одним из немногих остающихся, планируемых «сверху» показателей названа себестоимость. Это значит, экономия становится выгодна — при условии, конечно, настоящего, не показного хозрасчета от министерства до бригады. Экономия нравственна. Не станем больше лавировать между «надо» и «можно». К этому инициативно призывает нас фильм «Государственное отношение».

Путь с препятствиями

Феликс Андреев

Обычно такие вот фильмы принято числить по разряду камерных. И впрямь «Полоса препятствий» обладает вроде бы всеми внешними признаками именно такой картины. С главным героем Володей Межировым (О. Меньшиков) по ходу дела взаимодействуют три-четыре основных персонажа. Важнейшие сюжетные коллизии развиваются в интерьерах самых заурядных московских квартир или уж в совсем неказистом то ли полуподвальном, то ли подлестничном помещении мастерской по склейке фарфоровых изделий.

Но фильм шире в простоте заявленного сюжета. Создатели «Полосы препятствий», на мой взгляд, достаточно убедительно показывают, что чувства высокого накала могут бушевать во вполне ординарных обстоятельствах. А молодой, современный и, казалось бы, грамотный во всех смыслах человек может скатиться в болото обывательщины, приобретательства, как сейчас принято говорить, «вещизма».

Демон-соблазнитель Володи Межирова обладает респектабельными внешними чертами. Виктор Петрович Корабельников (А. Мягков)— искусствовед, но не кабинетного толка, а больше организатор и устроитель всякого рода выставок и, как потом выясняется, судеб кое-каких молодых современников. Тех, которые способствуют отнюдь не только духовному его обогащению.

В первой же сцене фильма мы встречаем его в приподнято праздничной атмосфере открытия выставки молодых дарований. Публика, художники, фоторепортеры. Телевидение берет интервью у Корабельникова. Он, как и подобает обстоятельствам, слегка взволнован. Поначалу мы не можем не проникнуться симпатиями к этому несомненно энергичному и обаятельному человеку. Тем более, что, встретив в зале своего, как видно, бывшего ученика Межирова, он тут же проявляет интерес к его дальнейшим планам и намерениям. Форма десантника к лицу Володе. Служить ему осталось несколько месяцев. А сейчас он в краткосрочном отпуске. Пришел вместе с невестой Ниной и своей мамой на выставку.

Таково достаточно скромное авторское предуведомление о судьбе молодого художника — выпускника Суриковского института, что проходит срочную воинскую службу в частях морской пехоты где-то далеко от Москвы.

И вдруг, словно взламывая каноны размеренного, привычного действия, по морю прямо на нас движутся гигантские корабли. Нечто величественно-фантастическое в их неукротимом движении, в работе громадных лопастей пропеллеров, установленных на высоких палубах. Фантастичность зрелища завершает стремительный выход морских левиафанов на сушу. Распахиваются люки, про них в пору сказать — ворота. Из чрева судов выкатываются танки, выбегают десантники в полной боевой выкладке. Среди них наш молодой художник. Идут учения современной морской пехоты.

Этот и некоторые другие эпизоды армейской службы Межирова сняты создателями фильма «Полоса препятствий» чисто кинематографическими средствами, с тонким пониманием всей суровой красоты и гармонии четкого и точного взаимодействия людей и грозной военной техники. У нас на глазах рождается зримый образ рационально созданной силы. Люди заняты здесь серьезнейшей, тщательно продуманной деятельностью, сплоченные единой целью. Предельно ясно, зримо является зрителю глубинный смысл заповеди: священный долг каждого советского человека — защита своего социалистического Отечества.

Есть в фильме «Полоса препятствий» персо-

«ПОЛОСА ПРЕПЯТСТВИЙ»
Сценарий В. Кунина. Постановка М. Туманишвили. Оператор Б. Бондаренко. Художник П. Сафонов. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор А. Хасин. «Мосфильм», 1984.



«ПОЛОСА ПРЕПЯТСТВИЙ». Володя — О. Меньшиков, Нина — Р. Коростелева

наж в общем-то эпизодический — прапорщик. С речами ему дано появиться на экране лишь дважды. Выразительный рисунок роли, предлагаемый В. Ильиным, небольшой по метражу, но очень объемный драматургический материал, отданный в его распоряжение, делают работу эту памятной, в известном смысле достающей высот символических.

— Ведь у меня, Межиров, тоже есть свое жизненное кредо, каждый должен быть профессионалом, вы там, а мы здесь, — говорит прапорщик, прощаясь с Володей.

И он, сильный, умный и мужественный профессионал, учит каждое поколение новобранцев многим важным и нужным вещам, в том числе — умело, быстро и квалифицированно преодолевать полосу препятствий. В прапорщике ничего нет от солдафона. В редких экранных появлениях он, в сущности совсем еще молодой человек, демонстрирует нам не только жесткость, необходимую в его военной должности, но и чувство юмора, знание характеров, привычек, наклонностей своих подопечных, глубокое понимание своего предназначения. Он трудится в тяжких условиях, максимально приближенных к боевым, во имя того, чтобы Родина, народ, доверившие ему выучку своих сынов, в любую минуту могли во всеоружии встретить любого врага.

Создатели картины «Полоса препятствий» выстраивают военную линию своего фильма как несомненный контрапункт к цепи незначительных, ничтожных, по сути, событий, составляющих гражданское существование Володи Межирова. Впрочем, ощущаешь, что серия военных ретроспекций, возникающая, так сказать, в кризисные моменты жизни главного героя «на гражданке», отнюдь не призвана идеализировать все связанное с его армейской службой. Владимир Кунин и Михаил Туманишвили, как и в прежних своих работах, демонстрируют незаемное знание жизни нашей армии. Не могут они пройти мимо чуждых духу боевого товарищества попыток, скажем, некоего Осадчего поставить себя, «деда-старослужащего», над новобранцами — «салагами». Кстати сказать, попытки эти получают быстрый и решительный отпор со стороны Володи и его друзей — Жени, Толика и Сереги.

И вот теперь некогда закадычных друзей Володи поезд мчит в столицу. Однако почему «некогда»? Ведь с момента расставания Межи-

рова со своими товарищами минул всего лишь год. Но год этот стал если не «полосой препятствий», то уж точно полосой испытаний для молодого художника. Испытаний прежде всего психологического и нравственного свойства.

И Межиров, увы, довольно легко преодолевает одно житейское препятствие за другим. Как тут не вспомнить его недавние стычки и споры с Толиком. Тот, обстоятельный и степенный крестьянский паренек, не очень-то воспринимал разговоры о высоком предназначении искусства. Его интересовало прежде всего, сколько за свои «художества» Володя будет получать и достаточно ли, чтобы содержать семью. И вот, невесело усмехаясь, Володя пересчитывает крупные купюры — выручку от очередной нечистой сделки.

В исполнении Олега Меньшикова это вполне современный, ироничный и умный молодой человек. И практичный. Именно на этой струне искусно ведет свою партию Виктор Петрович Корабельников — ныне для Володи просто Витя. Ведь теперь они не то чтобы близкие друзья, а сотоварищи по делишкам, подходящим под статьи уголовного кодекса. Тут прежде всего скупка по дешевке и перепродажа втридорога икон, предметов старины, уникальной мебели, посуды. Мастерская по склейке фарфоровых изделий — своего рода камуфляж. Сюда Володе за определенную, как видно, мзду из «комиссионок» направляют клиентов, желающих по всякого рода причинам получить побыстрее наличные без предъявления паспорта.

Но талантливый человек во всем талантлив. «Володя из склейки», так рекомендуется ныне Межиров по телефону своим многочисленным клиентам — покупателям старины, проявляет за очень короткие сроки и недюжинные способности реставратора. Так, во всяком случае, считает напарник Володи по мастерской старый умелец Михаил Сергеевич (Зиновий Гердт). Но и без него Межиров прекрасно сознает, что старенький «Жигуленок», однокомнатный кооператив слишком высокая цена за то, чтобы расстаться со светлыми мечтами юности, перестать быть художником, превратиться в мелкого делягу.

Думаю, что Олег Меньшиков очень ограничен в изображении сложной гаммы чувств, переживаемых его героем.

Впервые пристально вглядеться в молодого актера довелось нам в фильме Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву». В той картине его несомненная удача в исполнении роли счастливого соперника Олега Янковского могла отчасти объясниться успешно найденной типажностью. Хотя и там на скупом, небольшом материале ощущалась тяга Меньшикова к ироничному осмыслению предложенных ему обстоятельств.

Но вот в его распоряжении оказалась по сути своей монороль. Образ главного героя претерпевает постоянную эволюцию, точнее сказать, инволюцию. Поначалу он преисполнен свойственного молодости стремления к честной карьере и обнадеживающей готовности к работе. Житейское для него где-то на втором, даже на третьем плане: обзавестись вместе с избранницей тоже художницей Ниной (Р. Коростелева) своим углом, сразу же зажить даже не столько самостоятельной, сколько обеспеченной жизнью.

Однако эти «желания третьего плана» зорко разглядел в Межирове искуситель Корабельников, как увидел, впрочем, необходимые ему в Володе способности и свойства художнической души. И стремительно из несколько даже восторженного юноши, с жаром приглашающего троих армейских друзей пожить до поступления в институты в его московской квартире, он обращается в циничного, знающего всему цену этакого пожилого мальчика.

Возможно ли такое?

Авторы картины утверждают, что возможно, выстраивая цепь логических и психологических доказательств, осмысленных, разумеется, с должной мерой художественного обобщения.

Вспомним всего лишь две сцены фильма, имеющие, как мне представляется, ключевое значение для понимания коренного перелома, что постепенно происходит в сознании нашего героя.

Он неожиданно высокомерен и почти что груб в общении с некоей немолодой матроной, принесшей ему для склейки какую-то старую фарфоровую безделушку. Внимательный взгляд



«ПОЛОСА ПРЕПЯТСТВИЙ»

в глаза клиентки, чуть заметная ухмылка и, как приговор: девять шестьдесят! И странное дело, чем высокомерней Межиров, тем раболепней заказчица. Более того, на прощанье следует предложение в любое время обращаться в «мою химчистку». Володя, оказывается, прекрасно знает, с кем имеет дело. В ответ на возмущенные возгласы Михаила Сергеевича, что, дескать, это попросту истинный грабеж брать такие деньги за склейку вещи, место которой — помойка, Володя рисует ему убийственно точный моментальный портрет невежды и стяжательницы.

«Университеты», в которых он проходит ускоренное обучение под руководством столь опытного педагога, как Виктор Петрович, дают знание определенного толка. Знание подпольного бизнеса на мещанском тщеславии.

Через некоторое время встречается он с усталым эстетом в рабочем халате у въезда в ультрасовременный столичный автосервис. Тот по-дружески просит Володю взглянуть, а следовательно, оценить некую вещицу якобы XVII века рождения. А перед этим усталый эстет по имени Эдик так отзывается о знаменитой выставке, только что завершившейся в Москве:

— Старичок, ты извини меня, но выставка Прадо не произвела на меня впечатления. Ни Мурильо, ни Веласкес, очень посредственный Эль Греко, несколько офортиков Гойи, лабуда, в общем-то.

Весь этот «высокоумный» разговор проходит на фоне отчаянных возгласов об отсутствии передних колодок и прочих мелких, но необыкновенно нужных людям запасных частей.

Впрочем, Эдик и его присные делают все от них зависящее, чтобы обратить очень разных людей, видимо, уважаемых у себя на работе и в семьях, в заполошное, униженное стадо. Главное к тому средство — оголтелое и абсолютно безнаказанное хамство. Множество его приемов успеет разглядеть зритель. Можно посмотреть отсутствующим взглядом в лицо человеку, в десятый раз задающему тебе один и тот же вопрос, и раздраженно пробурчать, чтобы пришел он в следующем году. Можно, не прерывая тонкой беседы о Мурильо или о достоинствах очередной приятельницы, устало закатить глаза и бросить в пространство: «Вы же видите, я занят!» Короче говоря, нужно унижать клиента до тех пор, пока он не приведен «в рабочее состояние». То есть готов по

первому знаку совать в оттопыренные карманы «рабочего» халата хама кровные пятерки, десятки, а то и более крупные купюры.

— Рядом с тобой, бок о бок существует новый, могучий спаянный клан ресторанных официантов, шоферов такси, работников торговли, служащих по ремонту квартир, станций техобслуживания, ювелиров, протезистов, реставраторов разного рода. И все они официально называются сфера обслуживания. А на самом деле — подонки, для которых существует только один господь бог — живые деньги! — гневно кричит жене совершенно уже запутавшийся Володя Межиров.

Будем считать, не повезло ему. Приняв по неопытности жулика за честного искусствоведа, введенный жуликом в круг ему подобных, решил Межиров, что «сфера услуг» — это сфера существования подонков. Будем также считать, что авторы фильма не мыслят категориями заблудшего Володи. Есть ведь и Михаил Сергеевич в среде послеармейского окружения главного героя. Но других ему не попалось. И так ведь бывает. Поэтому отчаяние Межирова усугубляет обоснованное подозрение, что приобретательская суета, пусть и кратковременная, может убить в нем то, что его педагоги, друзья, первые поклонники именовали высоким словом талант.

Всю эту сложную гамму чувств Владимира Межирова — начавшееся возрождение и в то же время боязнь потерять приобретенное, — все более овладевающих всем его существом, Олег Меньшиков воссоздает на экране разнообразно, интересно и точно. Можно порадоваться за молодого артиста.

В несколько необычной для себя ипостаси выступил в картине Андрей Мягков. В суетном движении находятся здесь не только бегающие глазки Виктора Петровича Корабельникова. В постоянно неправедном движении он весь. Темный строгий костюм, благостные речи — личина хищного человечка, мерящего все на «штуки». Так, в соответствии с неологизмом, возникшим в «сфере», называется тысяча рублей. На какое-то мгновение расслабившийся Корабельников признается жене Межирова, что за старую икону, купленную за бесценок, он возьмет пять-шесть «штук». И тут же в цепком, настороженном взгляде — страх. Живут в нем постоянная боязнь разоблачения и злобная подозрительность.

Но, пожалуй, к числу недостатков в целом интересной, значительной работы я бы отнес явный дефицит своеобразных, запоминающихся характеров, разумеется, за вычетом уже упомянутых мною прапорщика, Межирова, Корабельникова. Вся остальная «команда» словно запрограммирована и драматургом и постановщиком на обрамление главного героя и подачу ему необходимых по ходу действия реплик. Таковы мать, жена, друзья Владимира Межирова. Они, увы, лишены, сколько-нибудь ярких, индивидуальных характеристик и потому не зажили на экране полнокровной жизнью. К сожалению, столь же служебна в фильме и функция старого мастера Михаила Сергеевича, сыгранного Зиновием Гердтом.

Вызывает некоторую досаду и песня, давшая название всей картине. Она вторична не только по теме, но и по манере исполнения.

Остается добавить, что фильм «Полоса препятствий» несомненно привлечет к себе интерес зрителей. Многих из них, как я полагаю, взволнует узнаваемость, злободневность поднятых авторами нравственных проблем.

День и ночь

Ан. Вартанов

Было время, когда даже заядлые кинозрители, успевающие просмотреть чуть ли не весь репертуар, ориентировались в своих предпочтениях лишь по теме фильма и занятым в нем актерам. Прежде чем идти в кино, они хотели знать ответы на два вопроса: о чем картина и кто в ней снимался? Об авторах фильма — режиссере, сценаристе, операторе — любители кино стали задумываться сравнительно недавно. Тут сказались одновременно два обстоятельства: повысилась киноэрудиция зрителей и, с другой стороны, изменилось само искусство экрана. Сегодня больше, чем когда-либо прежде, для зрителя важна «узнаваемость» того или иного кинематографического режиссера — естественно, если он по-настоящему талантлив. Круг образов, особенности повествовательной интонации, своеобразие стиля — все это отличает кинематографического художника так же, как стихотворная манера отличает поэта, а характер письма — живописца.

Человек, внимательно следящий за развитием одной из самых интересных у нас национальных киношкол — я имею в виду грузинское кино, — уверен, согласится со мною: Лана Гогоберидзе — не только ее верный последователь, но и мастер, обладающий своими неповторимыми чертами. Приятно осознавать, что от фильма к фильму режиссер работает все более уверенно и целеустремленно, что именно в созданиях последних лет сложился и окреп индивидуальный ее художнический облик. Если попытаться сформулировать — естественно, в приблизительной, несколько упрощенной форме — круг творческих интересов режиссера, то легко заметить ряд легко прочитываемых черт. Это стремление поставить в центр повествования личность женщины с богатой и сложной внутренней жизнью, через ее восприятие рассматривать многое из того, что составляет содержание нашего бытия. Острый интерес к современности, воспринимаемой, впрочем, в тесном единстве с прошлым — отсюда частые переброс эпизодов во времени, ставшие кинематографическим синтаксисом ее лент. Слияние, вернее, даже переплетение экранной лирики с эпосом, эмоциональные перепады — от могучего форте до нежнейшего пианиссимо. Постоянный, целеустремленный расчет на зрительское «соавторство», умение вызвать в сознании смотрящего фильм мысли, важные для художественного целого вещи.

Последняя работа режиссера — как истинное свидетельство зрелости кинематографического стиля Л. Гогоберидзе — воплощает в себе основные ее индивидуальные черты и особенности. Мало того, пусть не покажется это дежурным комплиментом, никогда прежде они не были представлены столь выпукло и программно в едином произведении.

Сразу же — в заглавных титрах и в первом эпизоде — режиссер заявляет два временных уровня повествования, два стилистических слоя. Сложно переплетаясь, подчас даже контрастируя один с другим, эти стилевые слои неспешно движут сюжет. Титры проходят на фоне грустной, чуть задумчивой музыки Гии Канчели: в ней угадывается стремление авторов не только настроить зрителей на определенный лад, но и предложить ключ эмоциональной оценки происходящего.

...Выдержанная в зеленоватых тонах неподвижная картинка, стилизованная в манере живописи «примитива». На картинке изображена запряженная осликом тележка с бродячими артистами: изображение это окажется, как выяснится чуть позже, не просто красивой заставкой, а частью сквозного рефрена фильма, в котором даются песенные и пластические комментарии к развертывающимся на экране событиям.

«ДЕНЬ ДЛИННЕЕ НОЧИ»
Сценарий З. Арсенишвили, Л. Гогоберидзе. Постановка Л. Гогоберидзе. Оператор Н. Эркомаишвили. Художник Г. Микеладзе. Композитор Г. Канчели. Звукооператор З. Надарая. «Грузия-фильм», 1983.

Впрочем, о том, что тележка на картинке «оживет», зритель узнает позднее, а непосредственно за титрами следует эпизод, переносящий действие в наше время, в последние годы этой растянувшейся на многие десятилетия истории. Две женщины — старая и молодая — сидят на земле и, помахивая тонкими, повзвизгивающими в воздухе прутьями, взбивают овечью шерсть — занимаются привычным для грузинских крестьянок делом. Молодая женщина корит ту, что постарше, за несовременное, деревенское воспитание мальчика и грозится к началу учебного года забрать его в город. Такова экспозиция. В ней нетрудно узнать излюбленный режиссером временной параллелизм в развертывании сюжетного материала. Однако для неискушенного зрителя такое начало выглядит загадкой: пока что незнакомы персонажи, неясны отношения между ними. Обычно режиссеры — даже те, кто по характеру своего дарования склонны к сложным формам художественного выражения, — стремятся начинать произведение максимально просто, чтобы затем, когда определятся его основные параметры, двигаться в сторону большей сложности. Лента Ланы Гогоберидзе, напротив, начинается довольно сложно, а затем становится все проще: зритель, понявший принципы построения картины и проникший в особенности ее языка, с какого-то момента свободно чувствует себя в кинематографической стихии. И все же скажу сразу: сложность композиции фильма, в особенности его первой трети, становится определенным барьером, который может помешать этому незаурядному кинопроизведению найти дорогу к широкому, многомиллионному зрителю.

В качестве примера приведу изысканную, если не сказать дерзкую по своей неожиданности, связку, соединяющую те две темы пролога, о которых только что говорилось. Кончились титры, задвигались фигурки бродячих артистов, нарисованные на картинке-фоне, и тут же, в следующем кадре-панораме мы видим крупный план девушки, которую, естественно, воспринимаем находящейся в едином пространстве с артистами — наблюдающей за их нехитрым искусством. Камера, однако, панорамирует, и на смену портрету девушки на экране возникает лицо старой женщины — той самой, что взбивает шерсть вдвоем со своей дочерью.

Не всякий зритель с ходу способен понять, что в этом длинном, двадцатисекундном плане он видел сначала молодую Еву, главную героиню ленты, а затем ее же, какой она стала через много-много лет. Главный смысл этой панорамы (и вместе с тем красота положенной в ее основу образной находки) открывается лишь тому, кто знает: два этих лица — молодое и старое — принадлежат одной и той же женщине.

Соединение в едином пространстве столь отдаленных во времени фигур — не только яркое творческое решение, но и воплощение очень важной для произведения мысли. И в дальнейшем авторы — без извиняющихся наплывов и уж тем более без словесных приглашений к воспоминанию — будут совершать прыжки в повествовании из прошлого в настоящее и из настоящего в прошлое. Но ни разу больше Ева молодая и Ева состарившаяся не окажутся вместе в одном кадре. В этом, полагаю, есть глубокая мысль: режиссер, представляя свою героиню, одновременно экспонирует те два временных пласта, в которых будет развиваться действие. Показанные единожды вместе, обе Евы затем расходятся, чтобы больше не встретиться. Они живут каждая в своем времени: молодая — в далекую предреволюционную пору, в 20-е и 30-е годы, старая — в наши дни.

Ева в картине — не просто главная героиня. Она — душа этого произведения, его замысел и цель, его пафос. Она — способ восприятия мира, воплощение его мудрости и красоты. Все, что происходит на экране, мы фактически видим глазами Евы, оцениваем, исходя из ее нравственных принципов.

Однажды даже (замечу — снова режиссер применяет прием, который затем нигде не повторяется!) Ева, подобно традиционному рассказчику, глядя на крупном плане прямо в объектив, комментирует события, смело забегая по времени вперед. В эпизоде, где впервые появляется новое для сюжета лицо, ход действия останавливается, и Ева обращается с экрана к нам: «В тот день в мою жизнь



«ДЕНЬ ДЛИННЕЕ НОЧИ». Ева — Д. Харшиладзе, Ева в старости — Т. Схиртладзе (справа)

вошел Спиридон, только тогда я этого еще не знала...»

Было бы ошибкой воспринимать это смелое режиссерское решение как приглашение рассматривать все дальнейшее повествование в форме непосредственного рассказа главной героини. Ведь многое из того, что происходит в фильме, не могло быть известно Еве, а многое, чему она была свидетелем, рассказано на экране совсем не так, как это сделала бы сама Ева.

Ведь она, как ни глубока и самобытна, ярка в актерском исполнении эта фигура, не склонна к последовательному и широкому осмыслению происходящего. Ева — не аналитик и тем более не философ. Она судит обо всем прежде всего эмоционально, с позиции традиционной, более похожей на инстинкт, нежели на целостные убеждения крестьянской морали. Недаром Ева, объясняя свои поступки, часто говорит: «Все женщины нашего рода поступали так-то» или: «Такая у нас кровь» и т. д.

Современный зритель (да и наш брат, критик, тоже!) привык иметь дело на экране с характерами, построенными по принципу психологического детерминизма: человек делает вот это потому-то, а то — совсем по другой причине. Высеченные будто из одной глыбы гранита люди чаще всего не устраивают нас, воспитанных на прозе повседневных «малых дел». Они кажутся нам ходульными, далекими от правды жизни, от них веет холодком идеальности. Крайне редко такие персонажи оказываются художественно убедительными. Ева как раз из таких. Поэтому-то удача в создании этого образа есть одновременно и успех фильма в целом. Героиня фильма удалась крупно, по высокому счету.

Здесь, казалось бы, можно поставить точку, если ограничить мою задачу рецензента общей оценкой произведения. Лента, безусловно, удачна, образ Евы, превосходная работа Дареджан Харшиладзе, останется — это можно сказать с уверенностью — и в памяти зрителей, и в истории грузинского кино. Но, думаю, кроме узких, оценочных рассуждений серьезные произведения киноискусства — а их не так-то много! — предполагают и более широкий художественно-критический разговор, в котором существуют не только расхожая антиномия «хорошо — плохо», но и понятия

«философия», «гармония», «стилистическое единство» и многое, многое другое. В сфере этих категорий нет простых, однозначных суждений: достигнутое автором, завоеванная им высота открывают вид на еще более высокие вершины, возбуждают интерес к художественному познанию понятий, нередко выходящих непосредственно за пределы рассказанного.

Но — по порядку.

Итак, Ева — грузинская девушка, дочка зажиточного крестьянина Мации, живущего в городке Телиани, в доме возле церкви. Впрочем, поскольку сюжет фильма начинается в летнюю пору, то Еву мы встречаем не в городке, а на горном пастбище. По вековой традиции крестьяне находятся поблизости от своих стад. В этом зачине легко прочитывается сознательное желание авторов максимальной обобщенности рассказа. Лаконичный горный пейзаж, примитивное, как у всех пастухов, какие были на земле за всю ее историю, летнее жилище, тяжелый, однообразный труд — в этом еще нет ничего, что бы отличало Еву и ее быт от миллионов таких же, как она, крестьянских дочерей. Рассказ здесь идет без подробностей и мотивировок, в простой, подчас даже огрубленной, однозначной манере.

Я внимательно следил за этими эпизодами в поиске каких-либо примет, указывающих на время, когда действие происходит, — но тщетно. Одежда, мебель, посуда (герои едят руками из грубых деревянных мисок, не пользуясь ни вилками, ни ложками), другие подробности повседневного быта таковы, что действие может быть датировано и XVII и даже XIV веком. То, что сцены эти происходят в начале нынешнего столетия, мы понимаем, только исходя из представлений о продолжительности человеческой жизни: ведь героиня — наша современница, и молодость ее могла прийтись именно на столь отдаленное время.

Впрочем, вспомним «Сто лет одиночества» Маркеса и другие произведения так называемого «магического реализма», чтобы не воспринимать только что приведенный аргумент как непреложный. Кстати сказать, заявка ленты показывает, что ее авторы хорошо знакомы с творчеством художников этого столь популярного сегодня в литературе направления. Не отсюда ли та фатальная предопределенность, с которой развиваются события? Так, Ева видит вещий сон — и он сбывается. Она встречает юношу-пастуха, красавца Георгия, чтобы полюбить на всю жизнь. В своей любви Ева искренна и проста до наивности, подобно своей библейской тезке. Напомню диалог, происходящий между влюбленными:

— Как тебя зовут? — спрашивает он.

— Ева, — отвечает она. — А тебя?

— Георгий. Ты красивая.

— Я? Ты красивый.

— Я?

В этом разговоре, как и во всей истории отношений Евы и Георгия, обозначен стилистический масштаб, который далее не понадобится автору. В эпизодах завязки кинороромана поступки героев, как и их слова, лишены подробных индивидуальных характеристик: в них видится скорее родовое, а не личностное. Может показаться, будто Ева поступает по велению инстинкта, а не разума. И череда событий, происходящих с нею, больше напоминает мифологический, сказочный сюжет, нежели реалистический. Ниже мы еще вернемся к проблеме жанра в этом фильме, — пожалуй, наиболее сложной в его художественной структуре. Здесь, в начале произведения, жанровая определенность выявлена довольно четко. Другое дело, что жанр этот не имеет еще установившегося наименования. Я бы рискнул назвать его мифологизированной притчей. Но вернемся к сюжету. Естественно, без всяких душевных колебаний Ева становится женой едва знакомого юноши. Затем (в притчах этапы в жизни героев обозначаются кратким «потом...») она идет с ним в церковь. Потом, уже на свадьбе, впервые видит Спиридона. Потом тот убивает Георгия и сватается к Еве. Потом...

Впрочем, начиная отсюда все, что происходит потом, в фильме показано уже совершенно по-иному. Эстетика притчи уступает место привычному кинематографическому реализму. Теперь уже авторы, прежде чем показать тот



«ДЕНЬ ДЛИННЕЕ НОЧИ»

или иной поступок героя, ищут социально-психологические, причинно-следственные мотивировки. Они анализируют ход происходящих вокруг событий, прослеживают их влияние на людей, фиксируют изменения в характерах и обстоятельствах.

Не очень внимательному взгляду смена художественных средств может показаться свидетельством стилевого разнобоя. Причину нетрудно увидеть в отсутствии целостной художественной концепции произведения, в деформирующем влиянии второго временного пласта истории («настоящее») на первый («прошлое»), еще в чем-нибудь.

И только характер главной героини заставляет усомниться в таком впечатлении, подвергнуть его проверке и понять, что перемена в стилистике, пожалуй, не случайна: в ней воплотились сломы в судьбе, а затем уже и в характере героини.

С той поры как после гибели Георгия, чей убийца Еве не известен, она снова вышла замуж, происходит множество крупных и мелких событий. Главное — меняются социальные обстоятельства ее жизни. На смену законам гор, вечным в своей чистоте, приходят суета, алчность, корыстолюбие. Но поток мелких страстишек словно обтекает Еву: она осталась прежней — цельной натурой с сильным, будто высеченным из горной породы характером. Ева живет, исходя из своих нравственных понятий, — и ей нелегко.

Важное место в развитии экранных событий, как и в судьбе Евы, занимает совершившаяся в Грузии социалистическая революция. Но нам показывают лишь внешние контуры гигантского социального слома — то, что увидено глазами Евы, живущей в ту пору тихой жизнью жены мелкого лавочника.

Во главе новой власти в Телиани стоит хорошо знакомый Еве по прежним временам Арчил. Они испытывают взаимную симпатию, он даже в какой-то момент предлагает ей бросить семью и уехать с ним из городка. Однако — и это немаловажно для понимания характера Евы, верной, как и положено традициям ее народа, своему долгу, — она почти без колебаний решает остаться, продолжая жить с нелюбимым мужем. Да она, по правде говоря, и не живет вовсе — просто существует, коротая день за днем, год за годом. Подобное, наверное, удивило бы нас, а может

быть, даже вызвало бы раздражение, показалось нарочитым, если бы речь шла о другой натуре, но не о Еве. Для Евы, какой мы ее знаем, жизнь кончилась с гибелью Георгия: актриса и режиссер заставляют верить в то, что это было именно так.

Контраст между «горней» жизнью Евы и ее существованием в жизни «дольней» лишь подчеркивает неизменность этого характера, его цельность и силу. Думаю, не ошибусь, если скажу, что Л. Гогоберидзе пошла на резкий, подобный диссонансу стилистический перепад из любви к своей Еве. Ради этого она не побоялась поставить на карту свою профессиональную режиссерскую репутацию: ведь недостаточно внимательному, не испытывающему чувства «соавторства» зрителю может показаться, что режиссер попросту не сумела свести воедино разные художественные пласты фильма.

В пользу моей догадки говорит то, что во второй, современной линии сюжета жизнь Евы, вернувшейся в горы, вновь обретает гармонию. Основа душевного равновесия в жизни старой женщины вполне понятна: еще до встречи с Георгием ее нравственный мир определяла могучая, генетически завещанная преданность своей земле, этим горам, скалам, лесам. Расставание с ними было для Евы так же болезненно, как и потеря любимого: в этом, на мой взгляд, одна из причин ее отказа уехать с Арчилом и согласия вернуться со Спиридоном в родные места.

Теперь, много лет спустя, Ева доживает свои дни там, где ее застало начало фильма. Впрочем, сказать «доживает» было бы не совсем точно: кроме дочери и внука есть у нее и старые друзья, есть заботы и обязанности, показывающие, что старая Ева не собирается уходить на покой.

Сегодня непоколебимая цельность Евы способна вызвать не только восхищение, но и мягкую, добрую улыбку: вспомним превосходные сцены с соседом Мито, таким же, как и она, «осколком далекого прошлого». Они бурно обсуждают общественные проблемы, горюют по поводу нелегкой судьбы затерянной в горах родной деревушки и вместе с тем без всякого страха говорят о смерти, готовятся к ней, даже выбирают себе место на кладбище.

Еще одним важным образным моментом, объединяющим первую, «притчевую» часть рассказа с остальным повествованием, является пронизывающая почти весь фильм тема бродячих актеров. Время от времени развитие сюжета внезапно прерывается, и идет эпизод-номер, в котором оборванцы — обитатели повозки поют и показывают незамысловатые пантомимы. В этих сценах участвует известная в Грузии создательница песен Манана Медабде. С всклокоченными волосами, с ожерельем из стручков красного перца, в рубище цвета выгоревшей под горным солнцем земли — она выглядит Пифией нищих. Песни ее поются с вызовом, почти что яростно, певица поет прямо в камеру, ожидая, нет, пожалуй, требуя нашего, зрительского соучастия. А тексты песен, исполненные высокой поэзии, нередко звучат образным предсказанием последующих событий.

Так, Ева и Георгий еще только наслаждаются первыми мгновениями любви, а в песне-комментарии уже звучат слова:

Живу я в доме из печали,
Тоской забиты двери,
Постель застелена слезами,
Кругом одни потери.
И стол накрыт немым страданьем,
И в скорби весь мой терем...

Кроме песен, в сценах-комментариях бродячих артистов немаловажное место занимают и короткие, лаконичные пантомимы в выразительной постановке хореографа Юрия Зарецкого.

Знаменательно, что сцены-номера бродячих артистов продолжают свою жизнь и позже, когда манера кинематографического повествования обретает совершенно иные черты. Правда, эти вставки-комментарии появляются все реже, некоторые из них оказываются вовсе без пантомим, иногда повторяются уже однажды виденные — в этом случае они остаются лишь изящными пластическими этюдами.

Я говорю так подробно об этом, потому что вся линия песенно-пластических комментариев очень важна как для содержания фильма, так и для его стилистики. Неожиданные остановки-перерывы действия позволяют и глубже осмыслить коллизии, и в известной мере от-

страниться от них, придать всему происходящему на экране характер некой легенды, которая, возможно, даже не имела в своей основе подлинных фактов реальной действительности. Зонги-антракты в развитии действия позволяют не только ритмизировать его, вводить необходимые цезуры — они обнажают жанровую природу произведения, звучащего и мифом, и притчей, и народной легендой, и горной сагой.

Поэтому, наверное, постепенное исчезновение зонгов из структуры ленты во второй ее половине принесло существенный урон произведению: ведь установление четкой эстетической дистанции, думаю, не только бы послужило на пользу большей художественной целостности ленты, но и предупредило замечания по поводу достоверности ряда эпизодов в истории замужества Евы. А она, эта история, признаться, занимает сейчас слишком много места в фильме: фактически полторы серии из двух отданы ей. Причем, в отличие от других, гораздо более лаконично представленных в картине сюжетных линий, здесь, несмотря на обилие материала, нет, на мой взгляд, подлинного художественного единства.

Чтобы мое суждение не выглядело голословным, попытаюсь подробнее проследить обстоятельства, связанные с личностью Спиридона. Он появляется впервые во время свадьбы Евы и Георгия. Среди толпы любопытных, образующих круг, в котором танцуют молодожены, камера выхватывает крупный план-портрет мужчины, пристально всматривающегося в невесту.

Тут как раз и звучат обращенные к зрителю слова Евы о человеке, внезапно вошедшем в ее жизнь.

В этой сцене характер Спиридона экспонирован еще одной чертой — резкой, сразу же бросающейся в глаза. Он, двигаясь со странными ужимками «городского сумасшедшего», прикрепляет к толстому стволу дерева прокламацию, а затем, когда пристав обнаруживает ее, выкрикивает из-за спин собравшихся: «Долой отжившие порядки! Пришел конец старому режиму!» Попав на глаза представителю власти, Спиридон теми же странными прыжками убегает.

И в следующей сцене, где Спиридон тайком наблюдает за молодоженами, безмятежно предающимися любви на горной полянке, есть что-то наводящее зрителя на мысль о патологичности этого человека. Тем более что он убивает Георгия именно на этой полянке. А потом с маниакальным любопытством, крадучись, приходит к его свежевырытой могиле и издалека наблюдает за похоронами, всем своим видом выражая удивление случившемуся. И даже когда погребение завершено, он остается на кладбище последним, будто потерял самого близкого человека.

Таким же странным является Спиридон в дом отца Евы. Он притворяется путником, сбившимся с дороги и зашедшим погреться и перевести дух. Затем выдумывает, что Мацию-де собираются убить «люди, которые хотят установить новые порядки». А после этого канючит и просит отдать за него Еву. Происходит потасовка: Мация хочет вышвырнуть из своего дома наглеца и шантажиста.

Надо сказать, в этой сцене, как, впрочем, и в предыдущих, Спиридон сыгран актером Гурамом Парцхалавой так, что он не способен вызвать каких-либо чувств, кроме резкой антипатии. Поэтому решение Евы пойти за него (даже с такой мотивировкой: «Я больше не живу, кончилась моя жизнь...») кажется странным. Более того, оно выглядит изменой характеру — прямому, независимому, бесстрашному.

После этой сцены все резко меняется. Спиридон перестает быть странным, обретя облик вполне здравомыслящего обывателя. Он отходит от своих бывших друзей-революционеров, покупает с помощью тестя лавку, безмятежно торгует в ней. Перемена эта столь велика, что зритель, знающий, в отличие от Евы, что Спиридон — убийца Георгия, не в силах понять мотивов его поведения, теряясь в догадках. Отошел от революции из страха? Но вроде бы он не трусливого десятка. Польстился на богатство вдовушки? Не столь уж оно велико. Притворялся столько времени блаженным — ради чего?! Его явная патологичность исчезла сама собой — неожиданно и быстро... Эти и подобные недоумения возникают в связи с многими эпизодами, посвящен-

ными Спиридону. Тут, признаться, дают себя знать длинноты и откровенные повторы.

Постепенно Ева приходит к страшной разгадке тайны убийства Георгия, а мы так и не можем до конца понять, чем движим в своей жизни этот человек. Единственное объяснение, которое дает он сам, — всепоглощающая любовь к Еве. Но, увы, Спиридон, каким мы его видим, весьма далек от образа человека больших, пусть даже роковых страстей. Он более чем обыден, даже, я бы сказал, мелок и расчетлив: вспомним всю историю его метаний, когда победила революция и бывший друг Арчил вернулся в город. Как унижается Спиридон, как юлит, чтобы избежать экспроприации принадлежащей ему лавчонки! Как притворяется преданным былым революционным идеалам! Как изображает из себя активного борца за коллективизацию!

Замечу, между прочим, что в последнем он настолько преуспевает, что даже вводит в заблуждение свою мудрую и проницательную жену. Ночная сцена, где Ева, до того никогда не подпускавшая к себе Спиридона, после его «героизма» на коллективном поле вдруг становится пылкой возлюбленной, — на мой взгляд, не только искажает наши представления о главной героине, но и кажется лишенной строгого вкуса.

Будто заимствованными совсем из другой ленты выглядят сцены в публичном доме, отношения Спиридона с проституткой по прозвищу Святоша, родившей ему дочь, которую затем у нее покупает (!) Ева. Тут что ни эпизод, то художественная неточность: драматургическая, режиссерская, даже актерская.

О драматургии второй половины фильма следует сказать особо. Многие мои, если не все, претензии тут связаны с издержками в построении действия. Стремление авторов сценария провести свою героиню через события не только личной, но и общественной жизни, попытки соединить в характеристике Спиридона черты индивидуальные и социальные плюс желание привнести в сюжет элементы и острого драматизма, и чувствительной мелодрамы — эти разнонаправленные векторы оказались слишком многочисленными для органичного кинематографического воплощения.

Авторы в какой-то момент почувствовали невозможность воплотить задуманное в естественном развитии событий и прибегли к форсированным средствам. Так возникла сцена самоубийства Спиридона после того, как Еве стала известна давняя его кровавая тайна. Зрителю, давно уже не понимающему логики поступков Спиридона, прозвучавший на горной речке выстрел кажется еще одной загадкой: только что ведь этот человек отчаянно цеплялся за всякую возможность избежать любой, даже пустяковой опасности, а тут, после разговора с женой, взял да и пустил себе пулю в лоб...

Правда, это событие открыло выход к эпилогу, завершающему фильм на мажорной ноте. Старая, старая Ева (в этой роли прекрасна Тамара Схиртладзе), прожившая долгую и нелегкую жизнь, сохранила верность самой себе, своим нравственным принципам. Может быть, не следовало бы авторам умалять, обытовлять свою героиню, с ее могучим, будто высеченным из скалы характером, необходимостью препираться с раздражительной и суетливой дочерью, выслушивать ее укоры по поводу отношений со Спиридоном, оправдываться перед нею, открывать имя ее настоящей матери. Впрочем, не сознательно ли авторы сталкивают свою любимую героиню с людьми, явно не соответствующими ей по масштабу личности? В этом сравнении контрастных начал ярче сверкают грани этой талантливой души: так после долгой ночи светлее и солнечнее кажется день.

И снова приходится пожалеть, что тележка, запряженная осликом, укатила куда-то и не возвратилась больше в кадр; в финале этой картины она была бы очень кстати. Отбушевали страсти, ушли из жизни многие участники событий, время сказало свое слово. В этом контексте тележка с бродячими артистами могла бы обрести новое, неожиданное значение. Помните, у Пушкина:

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка...

Цена успеха

Т. Хлоплянкина

...Вот первое впечатление от фильма «Успех»: очень захотелось посмотреть до конца «Чайку» — ту самую «Чайку», которую репетирует на наших глазах главный герой ленты молодой театральный режиссер Геннадий Максимович Фетисов, волею судеб поселившийся ненадолго в провинциальном русском городе.

О чем рассказывает картина А. Гребнева и К. Худякова? О театре. Но такой ответ будет, пожалуй, слишком общим. Экзотика театрального быта поразительно интересна, самоигральна, и в тех нечастых случаях, когда кинематограф с ней соприкасается, он, как правило, не отказывает себе в удовольствии полюбоваться ею, побродить по театральным закоулкам, по узким лестницам и запутанным переходам, ведущим к гримуборным, подышать запахом старых декораций. Но в данном случае нам так и не удается посмотреть на всю эту закулисную театральную жизнь, которую столь остро, смешно, интересно умеют показывать в кино. Едва-едва вступив вместе с ведущими персонажами в фойе, где в полумраке ненастного зимнего дня почти неразличимы актерские лица на портретах, мы очень скоро оказываемся в репетиционном зале и... почти не покидаем его до самого конца фильма.

То есть покидаем, конечно, но всякий раз главный герой так явно торопится назад, на репетицию, и мысли его так крепко прикованы только к ней, что нам тоже как-то не удается от нее отвлечься.

В фильме почти нет любви, в отношениях между героями беспощадно отсечено все, что не имеет отношения к созданию спектакля. Так что «Успех» можно, наверное, было бы назвать «производственной лентой» — почему бы нет? Ведь показывало же нам кино — от первого колышка до момента торжественного перерезания ленточки перед воротами, — как строился какой-нибудь комбинат. Или — как молодой инженер, придя на большой завод, в корне преобразовывал его работу. Здесь то же самое. Только рождается не комбинат, а спектакль. И свои «колышки» есть — это первая читка пьесы актерами. И сложная перестройка всего «производственного» организма есть. Только организм этот совершенно особый, театральный, что нисколько не упрощает задачу. «Чайка», когда-то ознаменовавшая рождение Московского Художественного театра, должна, повидимому, в жизни маленького периферийного театра сыграть такую же роль. И вот в течение полутора часов экранного действия мы наблюдаем за тем, как спектакль создается — из неизбежных споров, из мучительных поисков нужного решения, верной интонации, из попыток подняться над накипью сложных внутритеатральных отношений...

«УСПЕХ»
Сценарий А. Гребнева. Постановка К. Худякова. Оператор В. Пиганов. Художники Б. Бланк, В. Кирс. Композитор В. Ганелин. Звукооператор В. Мазуров. «Мосфильм», 1984.

●

> Т р е п л е в... (Читает.) «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (Зачеркивает.) Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон...
>
> *А. П. Чехов. «Чайка». Действие 4*

Процесс творчества показать на экране трудно. В старых биографических лентах это зачастую делалось так: герой замирал с открытыми глазами — и на экране сразу возникали его будущие персонажи, которые декламировали, пели, изображали готовые сцены из его творений. То есть героя как бы вдруг озаряло, на него снисходило нечто. Творчество выглядело, таким образом, занятием таинственным и в то же самое время легким, оно было совершенно лишено помарок. А между тем помарки — это, быть может, самое мучительное и самое непостижимое в работе художника. Почему вдруг останавливался волшебный бег пушкинского пера? Что заставляло Льва Толстого по многу раз переписывать одни и те же страницы? Старин-

ное выражение «марать бумагу» означало, наверное, не только писать, творить, но и — «вымарывать», переписывать. Так вот, «Успех» это, в сущности, фильм о помарках. Собственно ведь и сам его ритм, движение сюжета складываются из постоянных возвратов Фетисова к одним и тем же чеховским репликам, сценам, из его поиска нового их звучания, из перечеркивания того, что кажется режиссеру во многих иных прочтениях пьесы неверным.

Вот первая репетиция «Чайки» на сцене: актеры читают свои роли пока по тетрадке, голоса звучат немного монотонно, хотя уже вполне естественно, режиссер кружит возле актеров, прикидывает: откуда войдет Нина Заречная — оттуда? Нет — отсюда! А если помост? А если знаменитый монолог «Люди, львы, орлы и куропатки» читать на два голоса? Режиссер подолгу приглядывается к будущим своим исполнителям — к спокойной, уверенной в себе, несколько бесстрастной красавице Алле Романовне, которой предстоит сыграть Нину Заречную, к бывшему своему приятелю Олегу Зуеву, к Павлику Платонову (его, несмотря на далеко не юный возраст, все в театре так и зовут — Павлик), репетирующему роль Тригорина. Иногда режиссер как бы делает вдруг стойку, что-то явно скребет его, не устраивает, бег его воображения словно бы вдруг замирает, как замирает перо, споткнувшееся о неточное, неверное слово. Сейчас это слово будет перечеркнуто, возникнет помарка, неизбежная, необходимая в процессе творчества, — только помарка эта в данном случае возникает ведь не просто на бумаге; она проходит прямо по человеческим судьбам, перечеркивая чьи-то надежды, планы, наконец, просто чье-то актерское самолюбие. (А кто сказал, что самолюбие должно быть обязательно мелким? Самолюбие, основывающееся на уважении к себе, к своему таланту, — состояние для актера необходимое. Впрочем, как, наверное, и для каждого человека...)

В чем же, однако, природа таких помарок?

Актрису Зинаиду Николаевну Арсеньеву не устраивает предложенная молодым режиссером концепция «Чайки» и еще более не устраивает, кажется, сам Геннадий Фетисов с его повадками непризнанного новатора. Дав столичному выскочке блестящую отповедь («Я не вижу здесь режиссера»), Арсеньева удаляется с репетиции и отказывается от роли.

Короткая история взаимоотношений провинциальной примадонны с молодым режиссером написана драматургом Анатолием Гребневым и разыграна актерами А. Фрейндлих и Л. Филатовым с чувством, которое хочется определить словом наслаждение. Эта Арсеньева — настоящая Аркадина из «Чайки», Аркадина до мозга костей (недаром и фамилии их в чем-то похожи), вечный тип Актрисы — блестящей, самозабвенно влюбленной в свою игру, ощущающей мир как подмостки сцены. Образ Арсеньевой — это маленькое объяснение в любви к Театру, к актерской профессии, здесь Фрейндлих и Филатов сыграли все, что предложил им точный, умный текст сценария, но сыграли и нечто большее — вечное торжество Актрисы, вечную повторяемость мотивов «Чайки» в жизни людей театра. Да, такая Арсеньева, такая Аркадина нужна Геннадию Фетисову в его спектакле, он готов умолять ее, стоять перед ней на коленях (и стоит!), лишь бы она не отказывалась от роли. Он перечеркивает таким образом все, что в работе над спектаклем ему кажется несущественным, — собственную гордость, соображения авторитета, престижа и т. д. Лишь бы жил спектакль!

Олег Зуев, репетирующий Треплева, не устраивает Геннадия Максимовича тем, что все время куда-то спешит. О, как нам знаком этот тип актера, постоянно порхающего с телестудии на киностудию, с киностудии — на радио, всегда врывающегося на репетицию в самый последний момент и исчезающего с нее за пять минут до ее окончания. Можно было бы сказать, что тип этот слишком расхожий — но ведь взят он А. Гребневым из жизни. Спешка становится сегодня едва ли не символом актерского существования. Но, с другой стороны, скольких прекрасных работ мы не досчитались бы, насколько беднее стал бы наш кинематограф, если бы прекрасные наши театральные актеры, расписав свое время по минутам, не спешили бы после репетиции на киностудию, или телевидение, или на радио!

В «Успехе» показан актер не самого крупного масштаба. Но вместе с тем Олег Зуев

(в исполнении А. Збруева) — человек, по-видимому, небесталанный, он молод, полон сил.

Так почему мы должны осуждать его за то, что он снимается на телевидении или читает на радио «Героя нашего времени»? Но режиссера Геннадия Максимовича такой стиль актерского существования принципиально не устраивает, ему кажется, что у Треплева на сцене пустые глаза, что Зуев репетирует не в полную силу, и он беспощадно идет на разрыв с прежним приятелем. Судьба Зуева, его обида, его самолюбие не принимаются в расчет — был бы жив спектакль.

И, наконец, Павлик Платонов. Третья помарка. Самая мучительная.

Лев Дуров играет в фильме «Успех», пожалуй, самую сложную роль. Роль очень хорошего человека и очень талантливого актера, который практически, как его и отрекомендовали, действительно может сыграть все — а в том, что он может сыграть все, нас убеждает прекрасная сцена актерской вечеринки, когда Павлик Платонов и Геннадий Фетисов вдруг начинают декламировать на кухне из «Сирано де Бержерака». И как преображается при этом Павлик, как вдруг делается выше ростом, каким великолепным жестом перекидывает он через плечо полотенце, словно это и не полотенце вовсе, которым пять минут тому назад вытирали посуду, а край длинного, романтического плаща! Но вот Тригорина — того Тригорина, какой нужен Фетисову, — Павлик Платонов сыграть, по-видимому, не может. Режиссер совершенно не видит его в этой роли, и талантливый Павлик, чувствуя недоверие постановщика, вдруг теряет на сцене все свое мастерство. Таким образом, Дуров решает в «Успехе» задачу огромной сложности — сыграть талантливого человека вообще трудно, показать же неудачу талантливого человека, наверное, сложнее во сто крат. Однако еще лучше актер проводит следующую сцену: когда у Павлика Платонова хотят отобрать роль Тригорина, он расстается с ролью — как расстаются с жизнью! Даже если после мучительного разговора с режиссером Павлик Платонов не умер бы от сердечного приступа, все равно жестокость Фетисова показалась бы нам чрезмерной, неоправданной. Но Павлик умирает. Эта нелепая преждевременная его смерть (а хочется даже сказать — гибель) не производит никакого видимого переворота ни в жизни театра, ни в поведении Геннадия Фетисова. Репетиции продолжаются полным ходом. Более того! Когда роль Тригорина начинает играть другой актер, Князев, мы убеждаемся, что, конечно же, режиссер был прав. Для «Чайки», для той «Чайки», какую задумал Геннадий Фетисов, ему и впрямь надобно было усталое, чуть суховатое изящество Князева, а не полнокровная, простоватая, брызжущая энергией фактура Павлика Платонова. И тем не менее, человек умер. Умер оттого, что у него отобрали роль. Стоит ли один спектакль человеческой жизни?

В этот самый ключевой и самый драматический момент фильма мы, кажется, резко и непримиримо расходимся с главным его героем. Кто дал ему право так легко распоряжаться человеческими судьбами? И кто он вообще такой, этот Геннадий Фетисов?

Пора уж, наверное, задать этот вопрос.

●

— Тебе нужны единомышленники в искусстве, ты художник! Художник! Ну, купи себе холст, краски. Но нет, тебе нужны живые люди, которых ты бы выдавливал, как тюбики на свои полотна! Ты посмотри, на кого ты похож, а? Ни радости, ни любви человеческой. Художник! С лицом убийцы!

Олег Зуев — Геннадию Фетисову. Фильм «Успех»

...Молодой человек (а впрочем, может быть, просто моложавый), одетый во что-то кожаное, джинсовое, шерстяное, на экране чаще всего либо помалкивающий, либо произносящий бурные монологи (середины, то есть нормального, обычного общения, почти нет), по характеру скорее рационалист, нежели лирик (а впрочем, может быть, и наоборот)... Уже второй раз (после «Голоса» Ильи Авербаха) на роль молодого режиссера выбирается Леонид Филатов — наверное, не только потому, что он хороший актер, но и потому, что есть в его облике что-то такое, что соответствует нашим представлениям о типе современного режиссера. Помните давнюю пьесу Э. Радзинского «Снимается кино»? Там была финальная сцена, когда герой, молодой кинорежиссер (молодой в нашем обычном, театральном и кинематографическом, понимании, то есть — за тридцать),

выходит ночью с киностудии и, присев на скамейку рядом с гитаристом, снимавшимся в его фильме, просит дать ему на минутку гитару. «Не могу», — отвечает гитарист. «Почему?» — «У вас такие глаза. Если вы станете играть, вам подадут».

У Филатова — Фетисова в фильме «Успех» тоже делаются иногда такие глаза. Он словно бы носит в себе страдание. Но и постоянно заставляет страдать других.

Общаться с таким человеком где-либо вне театра просто невыносимо. Начать с того, что он очень плохо воспитан и совершенно лишен той деликатности, какая, кстати, судя по воспоминаниям современников, была свойственна, к примеру, Чехову, пьесу которого пытается постичь герой Филатова. Геннадий Фетисов может, например, повернуться к вам спиной, если вы ему неинтересны, внезапно встать и уйти из дома, куда его затащил заботливый приятель, или, если приятель сам напросился к нему в гости, попросту зевнуть ему в лицо. Оказаться с Геннадием Фетисовым где-нибудь в одной компании — не приведи господь: он будет либо молчать, либо говорить исключительно о себе, вернее, о своем спектакле. Но это еще полбеды — компанию с ним можно и не водить. Хуже то, что мы совершенно не уверены, можно ли на такого человека положиться. Положиться в работе — да, наверное, можно, а в дружбе? Пожалуй, нет: он может легко принести ту же дружбу в жертву работе.

Впрочем, дружба нами слишком часто понимается как простое, никого и ни к чему не обязывающее приятельство. Вот это приятельство как принцип отношений в искусстве героем фильма «Успех» с порога, решительно отвергается. Застегнутый на все пуговицы Фетисов Леонида Филатова является как бы реакцией на то поистине безбрежное море приятельства, в котором иной раз тонут и прекрасные творческие намерения, и четкие критерии в искусстве. Идеологом такого рода отношений в картине выступает Олег Зуев (этим-то, наверное, он в первую очередь Фетисова и не устраивает), и в игре Александра Збруева очень точно передана эта стихия всеобщего приятельства, которое, как известно, одного корня со словом «приятный». Такого-то надо отпустить с репетиции, потому что он бывший приятель и приятный человек, другого — пожалеть, потому что он слишком молод, третьего — потому что стар, и т. д. Геннадий Фетисов из системы подобных отношений себя решительно исключает.

Но ведь совсем исключить трудно, почти невозможно! Люди ведь не машины, не автоматы, им свойственно болеть, страдать, стареть, и если абстрагироваться от всего этого, значит, нужно либо самому превратиться в автомат, либо одновременно исключить себя и из системы обычных человеческих отношений. Геннадию Фетисову это удалось? Честь ему и хвала. Авторы фильма «Успех» взирают на своего героя со смешанным чувством удивления, восхищения и... неприязни. Сближаться с таким человеком в самом деле, наверное, мучительно — и драматург Анатолий Гребнев, в совершенстве владеющий искусством авторской ремарки, от этого своего персонажа предпочитает держаться подальше и в настроения его попросту не вдается. «Приезжий молчал», «Приезжий немного привстал, сделав что-то вроде поклона», «Геннадий Фетисов молчал» — вот предельно лаконичные ремарки, относящиеся к первому появлению нового режиссера в театре. Дальше будет то же самое. Даже в сценах Фетисова с матерью, которая является, наверное, его единственной огромной привязанностью, и с бывшей женой, которую он, очевидно, все еще продолжает любить, все время чувствуется дистанция между героем сценария и драматургом. Дистанция эта полностью сохранена и на экране. Более того — по сравнению с литературной основой фильм Константина Худякова еще более аскетичен: в него не вошло несколько сцен, которые проливали хоть какой-то дополнительный свет на прошлое героя, позволяя нам более разносторонне судить о нем как о человеке.

И тут есть своя логика. Что значит — «как о человеке»? Перед нами личность, полностью, абсолютно поглощенная своей работой. Поэтому в нашей характеристике Фетисова все приблизительно. Мы на самом деле не знаем, а можем только догадываться, что он чувствует, чем заняты его мысли, когда он не репетирует, — не знаем, потому что этого, возможно, не знает и сам герой. Он становится самим со-

бой только в работе. Когда настанет очередь «Сирано де Бержерака», Геннадий Фетисов, наверное, будет ощущать себя Сирано. Но сейчас он поглощен «Чайкой», и понять его можно только через этот мучительно рождающийся на наших глазах спектакль.

Давайте же попробуем представить себе, что напишут о новой фетисовской «Чайке» критики — ну хотя бы те московские и, судя по реакции директора театра, очень известные журналистки, которые в финале фильма специально приезжают на премьеру?

●

— Вот сделаем гениальный спектакль, придут критики и все нам объяснят.

Геннадий Фетисов. Фильм «Успех»

Говорят, что «Чайка» — пьеса загадочная. И это действительно так. Редко, очень редко кому она давалась в руки. Сценическая история «Чайки» хранит, пожалуй, больше провалов, чем побед.

М. Строева. «Колдовское озеро». «Литературная газета» от 23 июля 1980 года

«Чайка» — пьеса со странной, прихотливой судьбой, всеми любимая и никому не дающаяся сполна. Ни на одну загадку ее все еще не найдено убедительного ответа. Вернее, ответов множество, и все они убедительны по-своему.

Т. Шах-Азизова. «Чайка» сегодня и прежде. Журнал «Театр», 1980, № 7.

О «Чайке» написаны тома статей и исследований, число которых давно превысило количество страниц чеховского текста. Провалы «Чайки» (начиная с самого первого — в Александринском театре) никогда не были просто провалами, но почти всегда провалами оглушительными. Успех спектаклей чаще всего трактовался не просто как успех, но и как возвращение, возрождение. («Возрождение «Чайки» — так называлась рецензия В. Асмуса на спектакль 1968 года.) И вот Фетисов готовит очередное ее возрождение.

Наверное, критики, побывавшие на его премьере, напишут, что в спектакле Геннадия Фетисова совершенно по-новому трактуется образ Треплева: он здесь «новатор для своего времени, которого никто не понимает — ни собственная мать, ни любимая девушка, ни тем более этот преуспевающий беллетрист... Его распинают на этом дощатом помосте, как всегда распинали бездарности талантливых людей»... Это маленькое кредо режиссера, изложенное им на одной из репетиций, наверняка будет правильно понято критиками и повторено в их статьях.

Критики, возможно, напишут также, что «Чайка» — это пьеса о любви, в ней «пять пудов любви» и что «тут кругом разлито счастье, все любят, все опьянены». Опять мы цитируем пока что Геннадия Фетисова, а не будущие театроведческие работы, посвященные его творчеству. Но наверняка «пять пудов любви» будут замечены, тем более что это высказывание принадлежит даже не Фетисову, а самому Антону Павловичу Чехову.

И конечно, от взглядов критиков не укроется, что в постановке Геннадия Фетисова подчеркнут мотив вины Аркадиной и Нины Заречной перед Треплевым. «Все ваши страдания и муки, то, что вас ждет, — это вам за Треплева, поняли?» — втолковывает Геннадий Фетисов исполнительнице роли Нины, молодой актрисе Алле Романовне.

— Вы так понимаете? — удивляется та.

— Так понимаю, да.

Следовательно, и критики, и будущие зрители должны понять постановку Геннадия Фетисова именно так.

Наконец — сценография. Критики непременно должны отметить в своих рецензиях тот самый дощатый помост, что придуман Геннадием Фетисовым для спектакля.

Однако все дело вот в чем: эта воображаемая статья, которую мы здесь взялись писать за будущих критиков, на самом деле... уже давно написана. И даже не один раз.

К примеру, процитированный выше монолог Фетисова о Треплеве словно бы перекликается с описанием этого образа, которое мы находим в статье В. Асмуса, посвященной ливановской постановке «Чайки» во МХАТе. «Треплев — весь порыв, протест против рутины, поиск выхода из засасывающего болота» («Литературная газета» от 12 февраля 1969 года). Впрочем, были и другие Треплевы, и они тоже подробно описаны — «нервный, болезненно самолюбивый, завистливый» Треплев Валентина Никулина в постановке Олега Ефремова в «Современнике» и «добрый, ранимый, совершенно лишенный той агрессии, которая помогает пробиться»,

Треплев Андрея Мягкова в более позднем, уже мхатовском спектакле того же Ефремова.

Точно так же Нину Заречную мы видели и трагической героиней, и наивной девочкой, постепенно превращающейся в актрису, и «маленькой предательницей без права духовного возрождения в финале» (так характеризует Т. Шах-Азизова трактовку Нины Заречной в спектакле А. Вилькина 1978 года в московском Театре имени В. Маяковского). Слова о вине Нины и Аркадиной перед Треплевым, о вольном или невольном предательстве, совершенном ими, можно найти и в рецензии Г. Холодовой на постановку Анатолием Эфросом «Чайки» в московском Театре имени Ленинского комсомола (журнал «Театр», 1968, № 1) — равно как и описание дощатого помоста. (Вообще спектакль, рождающийся в фильме на наших глазах, более всего напоминает, кажется, именно эфросовскую постановку.)

Одним словом, все трактовки вроде бы уже были. И все уже описаны.

Но значит ли это, что Геннадий Фетисов работает впустую? Разумеется, нет. Он не солгал, он действительно ставит гениальный спектакль уже хотя бы потому, что пытается возвыситься до гениального замысла Чехова. Смысл усилий молодого режиссера не в том, что вот он сейчас, прямо на наших глазах найдет окончательное, единственно верное решение, а в том, что он это решение упорно ищет. В повторяемости мотивов «Чайки» и биографий тех, кто над этой «Чайкой» работает, — главная идея фильма. Потому что картина эта, полемически названная «Успехом», вовсе не об успехе рассказывает, а об адском, непрерывном, несущем не только открытия, но и тяжелые потери процессе творчества. Герой картины ощущает себя Треплевым. Но по тому, как он привязан, прикован к ежедневному творчеству, он более напоминает Тригорина с этим его постоянным «...надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь...» — то же ведь и Фетисов может о себе сказать: «Надо спешить опять репетировать и репетировать, и нет мне покоя от самого себя...» Вопрос, кажущийся почти кощунственным, когда его пытаешься вычленить из фильма: «Стоит ли приносить человеческую жизнь в жертву искусству?» — перестает казаться таковым, потому что каждый персонаж пьесы — и Треплев, и Аркадина, и Нина Заречная, и Тригорин — изначально носит этот вопрос в себе, как носит его в себе каждый настоящий художник. Разве Фетисов виноват в смерти хорошего человека Павлика Платонова, которому жить бы еще и жить? Нет, Павлик Платонов умирает, потому что он настоящий Артист и тоже привязан, прикован к ежедневному процессу творчества, а если эта связь обрывается, обрывается и жизнь. Каждый актер, участвующий в постановке фетисовской «Чайки», в какой-то момент начинает играть в ней свою судьбу. Как точно показывает, к примеру, Лариса Удовиченко то мгновение, когда в ее бесстрастной красавице Алле Романовне с этими ее наивными вопросами «Вы так понимаете?», «Это она что, здесь любит его?» — вдруг просыпается Актриса, как проснулась она когда-то в Нине Заречной. И по мере того как начинает оживать на наших глазах фетисовский спектакль, сокращается дистанция между ними и этим странным, жестким, неудобным в общении человеком. Нам уже не нужны подробности его прошлой жизни и не нужно знать, что он чувствует, чем заняты его мысли, пока он не репетирует. Каждый художник может быть понят только через его дело. Впрочем, почему только художник? Наверное, каждый человек...

В финале Фетисов, все время находившийся в кадре, в центре событий, вдруг оттесняется куда-то в сторону, становится как бы лишним среди мечущихся за кулисами, охваченных предпремьерной лихорадкой актеров. И это справедливо: спектакль уже родился, спектакль начинает жить своей жизнью... Нет, фильм, пожалуй, вовсе не полемически назван «Успех» — он и об успехе тоже рассказывает. О том прекрасном мгновении торжества, которое ведомо и Анатолию Гребневу, и Константину Худякову, и Льву Дурову, и Анатолию Ромашину, и Алле Мещеряковой, и всякому другому участнику фильма, — о мгно-

вении, когда усилия разных людей наконец сливаются воедино и спектакль, фильм вдруг начинают жить своей собственной, отдельной, уже не зависящей от воли авторов жизнью.

Мгновение это прекрасно и очень коротко: завтра каждого ждет другая работа, другие муки, перечеркивания, споры, помарки. Вот почему захотелось это мгновение продлить и досмотреть до конца «Чайку» — ту самую «Чайку», которую пытался разгадать и возвратить нам молодой режиссер Геннадий Фетисов, волею судеб поселившийся ненадолго в провинциальном русском городе.

«На дальней станции сойду...»

Л. Донец

Чудо любви стало бытом нашего экрана. «Про это» — интересно всем, пожилым и молодым, работникам труда физического и умственного. «Про это» — не подведет. Дело во всех отношениях легкое, благодарное. Вот мы и погружаемся все чаще и чаще в этакие кинозаписки мечтателей, где самое индивидуальное, самое интимное, самое трудное — чувства, обнаруживающие в человеке тайное тайных, золотая нить в шитье жизни, — оказывается всего лишь типовым каркасом сюжетной схемы, товарной ее упаковкой и в результате — «фирменным знаком» отсутствия качества.

Грешно, наверное, и не справедливо приводить аннотацию на художественный фильм в качестве аргумента в споре. Все равно что рассказать содержание «Анны Карениной» в таких словах: дама из светского общества влюбляется в молодого офицера, оставляет мужа и ребенка, но, чувствуя себя несчастной от ревнивого недоверия к своему возлюбленному, бросается под поезд. Действительно, содержание художественного произведения пересказать без потерь невозможно. Понимая это, все же позволю себе процитировать аннотацию, из которой, кстати, как правило, берется текст для рекламы:

«Фильм в жанре легкой, доброй сказки, чуть ироничной, чуть романтически приподнятой, повествует о жизни двух зрелых людей. Встретились они случайно: русская женщина, сельская труженица, и водитель «ЗИЛа», грузин, обосновавшийся по собственной воле в нечерноземной полосе России. Преодолев на своем пути немало житейских порогов, в том числе и обывательских пересудов, для Ольги Константин постепенно становится надежной жизненной опорой. Так происходит взаимное человеческое обогащение. Помогая друг другу, Ольга и Константин обретают подлинную силу, становятся по праву хозяевами этой земли».

Строго говоря, к этой аннотации добавить нечего, так стилистически точно воспроизводит она «поэтику» картины. И социальный аспект: «помогая друг другу, Ольга и Константин обретают подлинную силу, становятся хозяевами земли». И жанр: «фильм в жанре легкой, доброй сказки, чуть ироничной, чуть романтически приподнятой». И фабулу: «встретились они случайно: русская женщина, сельская труженица, и водитель «ЗИЛа», грузин, обосновавшийся по собственной воле в нечерноземной полосе России».

Так что нам вроде бы остается совсем немного — подробнее развернуть сюжет.

Итак, встретились они случайно.

Мы еще ничего не знаем о сельской труженице, а видим пока что поезд, идущий среди пейзажей нечерноземной полосы. Затем

«ОЛЬГА И КОНСТАНТИН»
Сценарий А. Макарова. Постановка Е. Мезенцева. Оператор Э. Розовский. Художник Л. Шилова. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Гасан-заде. «Ленфильм», 1984.

изображение в плавном наплыве укрупняется и сосредоточивается на скромном букете полевых цветов, стоящих на столике в купе вагона. И вслед за этим — крупный план Константина (Вахтанг Кикабидзе), расположившегося за столиком вагона-ресторана. Константин элегантен, спокоен, в черной рубашке и черной же кожаной куртке, что ему очень к лицу. Встреча для зрителя приятная. Как объясняет в картине эту приятность другая сельская труженица, не героиня, «больно мужик хороший». Однако видно по лицу героя, что он явно грустит, неспокойно у него на душе. Закадровый текст, внутренний голос Константина, не замедлит подкрепить наши предположения: «Люди всегда заранее знают, куда едут. Все хорошо обдумывают. Едут, едут из одного пункта в другой пункт, в третий. Больше всего мы любим, когда встречают, целуют. «Здравствуй, Костя. Мы без тебя чуть не умерли. Мы так рады твоему приезду. Ура!» Все мне известно. Это хорошо? Ну, с одной стороны, хорошо, а с другой, немного скучновато. Вот бы выйти из поезда в незнакомом месте и пойти в лес. Вон туда. И там построить дом на берегу озера. Страшновато, но интересно. Нельзя все знать. Не интересно. Вредно для здоровья».

Да, одинок наш Константин. Романтически одинок на фоне бурнотекущей жизни вагона-ресторана. Рядом, за соседним столиком справляют свадьбу, кричат «горько». Тоже весьма редкий случай для вагона-ресторана. Но что же может ярче подчеркнуть одиночество подуставшего от жизни элегантного мужчины, как не чужая свадьба за спиной?

Тут-то и объявляют станцию Лыкошино.

На перроне стоит Ольга (Светлана Крючкова). Тоже нерадостная, тоже беспокойная. Тоже чего-то ждет. Она объяснит потом, что приехала встретить бывшего мужа, бросившего ее три года назад. Но, как выяснится еще позже, специально ради этого приезжать на станцию героиня ну никак не могла, ибо давно знает своего бывшего супруга как, мягко выражаясь, не слишком порядочного человека. Не было у сельской труженицы Ольги никакого резона высылать за ним лошадей, а тем паче встречать его самой. Поэтому выходит, что на станции Лыкошино Ольга оказалась не по своим житейским делам, а по авторской воле. Ведь герои встретились случайно!

Увидев Ольгу, Костя поднялся из-за стола, вышел на перрон и подошел к ней. Тут бы и послушать: как же они познакомились, разговорились, как возникли любопытство и интерес друг к другу? Но фильм прежде всего программно романтически загадочен. Все, что надо бы показать, объяснить — пружины поведения героев, от мельчайших до главных, — выносится за кадр. На перроне за Ольгу и Константина «разговаривает» все тот же внутренний голос героя. «Честно говоря, я и не думал, что когда она меня увидит — растает. Почему она должна растаять? Подумаешь, небритый пассажир. Что, она таких не видела, что ли? Больше ни слова не скажу. Если у нее есть юмор, тогда поймет. А если нет (усмехнулся), орден за это все равно не дадут. Ну, и не надо».

Интересно, а у вас, дорогой читатель, хватает юмора? А сообразительности? Вы поняли, к примеру, за что Константин хотел получить орден? Я — нет. Но ведь главное — не мы с вами. Главное — чтобы хватило юмора у героини. А у нее хватило. Пожалев Константина, поезд которого ушел, пока он с ней любезничал, Ольга на лошадях, предназначенных для встречи бывшего мужа, который, разумеется, не приехал, увозит Константина к себе домой в деревню — опять же под непременный аккомпанемент внутреннего голоса героя: «Всё говорят: спрыгнуть с поезда, спрыгнуть с поезда... Ну, вот я и спрыгнул. Дальше что? Она, наверное, думает, что я проходимец какой-то. У нас похищают женщин, а здесь женщина похитила мужчину... разве я не имею права на такое маленькое приключение?»

Разобравшись с завязкой, идем дальше.

Итак, сельская труженица нечерноземной полосы привезла в свой дом со станции Лыкошино красавца грузина. Почему же, размышляем мы, она так поступила? И как ни крути, приходим к выводу: потому, что он ей понравился. Альтруистические соображе-



«ОЛЬГА И КОНСТАНТИН»

ния отбрасываем. Все-таки сейчас не война, не голод, и наш герой — не малолетний сирота, потерявшийся в просторах России. А если так, то наша героиня — женщина с характером. Решительная и даже рисковая. Тоже, пожалуй, любительница приключений. И вообще — молодец, живет по законам сердца. И правильно поступает. К тому же и бесстрашная — кто его знает, может, в самом деле проходимец!

Только «деревенские обыватели», как о них нелестно отзывается аннотация, тоже по-своему правы, пристально присматриваясь к этой случайной истории: ведь интересно же. И потому несколько странна реакция Ольги, выросшей в деревне, на их поведение. Она-то должна знать: жизнь любого человека здесь у всех на виду, а что уж тогда говорить о такой экстраординарной ситуации! Чему тут удивляться? За что осуждать «деревенских обывателей»? Но, наверное, опять же дело в другом: авторы относятся к своим героям как героям романтическим, вот на жителей села Лыкошино и возлагается роль «толпы», не способной понять героев.

При въезде в деревню, где аккуратно рассажена неодобрительно глядящая вслед нашей паре массовка, Костя, вернее, его внутренний голос, печалится: «Теперь все хотят знать. Ну, например, когда я ее обману. А если не обману, у них настроение может испортиться». Воля ваша, но я, как зритель, чувствую себя тем же самым «деревенским обывателем», потому что мысли мои сродни Костиным. А за чем прикажете следить зрителю в фильме, где одинокая женщина по собственной воле привозит в свой дом мужчину? Только и думаешь о том, что же произойдет, когда она откроет дверь в свою комнату. И не думаю, что в этом интересе кроется некая безнравственность. Ведь авторы рассказывают о возникновении и развитии любви между мужчиной и женщиной, если я их правильно поняла.

По ходу фильма все ясней обнаруживается, что авторы вовсе не озабочены реальным развитием человеческих отношений, их не интересуют жизненные подробности, которые делают эти отношения индивидуальными и единственными, что абсолютно обязательно и в случае романтической установки в решении характеров...

Деревенские пересуды осуждаются решительно и сурово. Вся комедийность фильма, обещанная аннотацией «ироничность» сосредоточиваются на сыгранных в духе неприхотливого водевиля настырных бабах, которые под смехотворными предлогами напрашиваются к Ольге в гости, чтобы проследить за развитием событий. Одна говорит, что блинков испекла, другая, что Ольга семь копеек в магазине забыла.

Их домогательства, собственно, и есть те «житейские пороги» (вспомним аннотацию), которые преодолевают герои. И как только «пороги» оказываются позади, в свои права вступает вполне будничное житье-бытье, от которого еще недавно бежал наш Костя, надеясь расстаться с опостылевшей обыденной жизнью и повстречать мечту. По дороге со станции наш герой помогает шоферу застрявшего грузовика завести машину (кстати говоря, тут-то мы и догадываемся, что Константин имел дело с «ЗИЛом», хотя при первой встрече могло показаться, что ему больше к лицу «шевроле» или «мерседес»). Мотор заводится, и это чрезвычайное событие дает народной молве повод вынести свое первое суждение о госте: «Во мужик! Серьезный, видать!» На следующее же утро наш Константин идет к председателю колхоза и оформляется на временную работу водителем.

С настырными подружками отношения восстанавливаются необычайно быстро. И вот теперь все дружно сидят в доме у Ольги, как в Красном уголке, ужинают, и Костя выслушивает многочисленные вопросы любознательных женщин: «А правда, что у вас все с кинжалами ходят и на улицах городов виноград растет?»... А иной раз Константин берет гитару и тихим голосом поет.

В середине картины нас ждут два неожиданных события. Сначала в фильм на минуточку забегает с новой женой бывший Ольгин муж. Тот, который не был три года. И он и она типы крайне неприятные — толстые, жадные и крикливые мещане. Тут же, не заходя в дом, у палисадника, бывший муж объявляет Ольге о желании получить деньги за свою половину дома. Но Константин не был бы Константином, если бы все не уладил: он «отстегивает» пятьсот рублей. И несимпатичная пара моментально испаряется из картины. Кстати, развязка этого эпизода, как принято в фильме, происходит за кадром. Константин только говорит: «Ты не беспокойся, Оля, они ушли».

Затем, ближе к концу картины, вдруг появляется сын Ольги, о котором прежде ничего не было слышно. Приезжает с другими школьниками. Ну, может, где на экскурсии были. Или в поле с ученической бригадой. Причем именно Константин и привозит на своем грузовике школьников неизвестно откуда и по дороге сажает сына Ольги к себе в кабину, после чего в считанные минуты устанавливает с ним полный контакт. Так что мальчик уже не хочет с Константином расставаться и говорит матери: «А ты чего одна живешь? Вышла бы замуж... Я же вижу, сосед наш, дядя Костя, на тебя ноздри точит»...

Но конфликт в фильме все-таки есть. Из-за телефонного разговора, искаженного помехами (Костя приглашал своих родственников из Рустави на свадьбу), и телеграммы, в которой нерадивые работники связи перепутали имена, фамилии, отчества и, главное, слова «невеста» и «невестка», жители села (и Ольга в том числе) решили, что у Кости есть жена и множество детей и что он скрывается в Лыкошино от алиментов. Это Костя-то, который на самом деле круглый сирота. Но и эта путаница, чуть было не обернувшаяся трагедией для наших героев, тоже имеет счастливую и довольно-таки скорую развязку. Многочисленные Костины родственники являются в деревню огромной грузинской семьей, счастливая Ольга принимает гостей, около дома стоят уже накрытые свадебные столы, а внутренний голос Константина (заметьте, он сам — за кадром) поет: «Нет, я еще не устал, но душе так спокойно здесь. Можно войти в этот дом, отдохнуть и к огню присесть. Можно забыть, что я ехал куда-то, и увидеть внезапно, что мечта моя рядом и глядит на меня и грустит, что ее я так долго искал».

Теперь мы за Костю спокойны. Он причалил в свою гавань. Мечтания сбылись.

Еще несколько слов о жанре. Как мы помним, нам был обещан фильм «в жанре легкой, доброй сказки, чуть ироничной, чуть романтически приподнятой». Но что же это за жанр такой, хотелось бы узнать? Такой воздушный, отлетающий от жизни «как пух от уст Эола»? Не просто сказка, а добрая сказка. И легкая. И еще чуть приподнятая романтически...

В тематическом плане на 1984 год фильм «Ольга и Константин» значился в рубрике комедийных. Там было сказано: «лирическая комедия о грузинском шофере, который полюбил женщину из далекого русского села и остался там жить и работать». Насколько я могу судить, фильм замышлялся как история отношений этих людей. История прежде всего бытовая, построенная на столкновении характеров, а уж потом — лирическая, ироническая.

Возможно, сценарий первоначально и был задуман в таком ключе, ибо сценарист Артур Макаров известен как человек, который любит деревню и хорошо знает и ее проблемы, и людей, живущих на земле. Но не берусь, однако, гадать, в результате чего фильм накренился в сторону сказки. К тому же сказки «чуть романтически приподнятой».

Видимо, непонимание режиссером той меры преображения действительности, которая была здесь уместна, и привело к вопиющей чересполосице, когда романтическая сказка и прозаическая реальность стыкуются неловко и искусственно. Можно было делать из такого материала мелодраму. Или водевиль. Или бытовую комедию. Или психологическую драму. Но на экране присутствует все сразу, некая гремучая смесь — и приключение, и мелодрама, и водевиль. Нужно и «социальный фон» осветить, и про жизнь тружеников села рассказать, но одновременно хочется и воспарить, понежиться в эмпиреях, помечтать о необыкновенном, на дальней станции сойти и поехать куда глаза глядят с красивой женщиной.

Актеры в фильме «Ольга и Константин» — просто мученики. Мало того, что им нечего играть, — им еще и не дают играть. Ну, просто за руки держат. Их выводят из игровой стихии как жизненно опасной и вводят в стихию душещипательной и постной истории, где все стерильно, прилично и где «финалом служит брак». Комедийность, которая могла бы лежать в основе этой ситуации, отдана героям второстепенным как свойство более низких душ — почти по канонам древнегреческого театра.

Эти эпизодические, как правило, не слишком симпатичные герои ощущают себя в фильме как в водевиле. А уж главные — те ни-ни. Хранят достоинство, как в героико-романтической драме. Вахтанг Кикабидзе взял ровный тон элегантного, невозмутимого, уверенного в себе мужчины. Светлана Крючкова — суровый, хмурый тон порядочной и неприступной женщины. Хотя внутренний голос Кости и советует ей: «Не будь суровой, Ольга».

А ведь оба эти художника, пусть и разной актерской природы, — с чрезвычайно ярким комедийным дарованием. И могли бы составить пару не худшую, чем, скажем, Е. Глушенко и О. Янковский в фильме «Влюблен по собственному желанию».

Мужчина увязался за женщиной, которая ему понравилась, и отстал от поезда. И женщина, которая везет его со станции в свой деревенский дом. Да это же азартные люди! Отчаянные, непредсказуемые. Вот бы и посмотреть, как строятся их отношения. Наверное, они переходят от скандалов к примирениям, а может быть, сразу нравятся друг другу, но грузинский мужчина с трудом выносит командирский тон русской женщины. Да еще и в силу обстоятельств привыкшей все решать самой...

Так нет же, как нарочно, все перипетии отношений, как я уже говорила, уводятся за кадр, а в кадре остается какая-то чепуха. Ведь это все-таки история любви, заканчивающаяся свадьбой, а не история запрограммированной женитьбы. Иначе выходит, что наша героиня — просто оборотистая бабенка, а не женщина, способная на глубокое чувство, в чем нас убеждали весь фильм. Поэтому, махнув рукой на все «детали», интересуешься главным: «А где, собственно, любовь-то?» Вот уже и родственники съеха-

лись. И свадебный стол накрыт. А не рано ли?

Отсутствие единства в стиле присуще всем компонентам картины. Невыразительные картинки из бытовой жизни, плоские копии с натуры, не продуманные и композиционно, и по освещению, сменяются кадрами открыточных пейзажей, снятых преимущественно с верхних точек. Впрочем, мы догадываемся, что это не что иное, как авторская точка зрения, охватывающая просторы России могучим эпическим взглядом... не очень уместным в данном случае. Да и с первого кадра картина «Ольга и Константин» заявлена изобразительно, как вполне широкоэкранное, едва ли не космическое полотно, в котором горизонт круглым обручем, во весь экран, сдавливает небосвод, а между небом и землей движется поезд. Такая вот «хроническая» метафора поэтического кино.

Но при таком мышлении картине все не впрок.

Даже музыка И. Шварца, которая всегда придает фильмам блеск и настроение своим упруго чувственным, ярко мелодическим рисунком, в этом фильме — такая же нарядная, вальсовая, кружащая голову, с отдаленными всплесками напева «Сулико» — торчит одиноко и неуместно.

«Ольга и Константин» — зеркало той стихии, которую можно обозначить как кассовый романтизм.

«Яркие заплаты» одной стилистики на «ветхом рубище» другой сразу настораживают и заставляют думать об искусственности, натянутости, вычурности. В данном же случае разнобойность стиля произрастает из двух взаимоисключающих начал — эстетической потребности опираться на жизнь и потребности во что бы то ни стало угодить зрителю, не имеющей отношения к искусству.

А угодить, как известно, легче всего, сдвинув мир в сторону странного. Стремление к необычному, романтическому заложено в наших душах как стремление к познанию. А вот мера их, сплав, взаимодействие — свойство художника. Неправдоподобно, но хорошо придумано, говорили в старину. Вот эта «придуманность» — важна. Иначе романтические предпочтения авторов воспринимаются просто как недоверие к жизни, как потрафление дурному вкусу, согласно которому фильм есть не более чем иллюзия, способ бездумного убиения времени.

ДИСКУССИИ

Вечно новый старый спор

Геннадий Масловский

Полемика вокруг экранизаций классических произведений, развернувшаяся недавно в «Литературной газете», воспринимается как естественное продолжение дискуссии на аналогичную тему, которая ведется на страницах «Искусства кино» (см. № 8, 9, 10, 11 за 1983 г.; № 2, 3, 4 за 1984 г.).

Дискуссия эта в нашей печати носит волнообразный характер, возобновляясь время от времени, — в зависимости от того, попадает или не попадает в эпицентр общественного интереса очередное экранное переложение классики.

«Жестокий романс» сильно возбудил этот интерес. Фильм ждали все. Как очередную работу Эльдара Рязанова. Как экранизацию знаменитой «Бесприданницы» А. Н. Островского, памятной к тому же по известной картине Я. Протазанова, созданной почти пятьдесят лет назад. «Жестокий романс», явившись катализатором нового витка дискуссии «Классика на экране», втянул в нее экранизации последнего времени, также ставшие предметом критического рассмотрения на страницах «ЛГ».

Литературоведы и литературные критики высказались по поводу таких фильмов, как

«Отцы и дети», «Затишье», «Поцелуй», «Мертвые души». Интересные, а подчас даже блистательные разборы порой носили односторонний характер. Авторы некоторых статей не учитывали накопленный практикой опыт экранизации как творческого процесса, имеющего свою особую специфику. Тем не менее, существенные закономерности этого опыта выявлены в ряде работ, и не замечать их уже нельзя.

Никто не спорит: к литературной классике, нашему культурному достоянию, надо относиться с особой бережностью. Но никуда не деться от законов киноискусства, от социокультурного контекста, вне которого нельзя достаточно полно оценить сам факт появления той или другой экранизации. Автор статьи, публикуемой ниже, ставил своей задачей сделать именно эту работу, обязательную для критика, если он всерьез озабочен судьбами экранной жизни литературной классики.

Ровно 60 лет назад шла «битва за Островского», против его исказителей, коими в ту пору считались... Всеволод Мейерхольд и Сергей Эйзенштейн, поставившие на театральной сцене «Лес» и «На всякого мудреца довольно простоты».

Типичная позиция «за Островского» была выражена, к примеру, в выступлении крупного театрального деятеля В. Г. Сахновского на диспуте о «Лесе», состоявшемся 21 апреля 1924 года: «Почему меня отвращает это произведение? Почему я не согласен с ним? Почему при всей талантливости, при всем огромном даровании, что здесь дано режиссером, все же я против? Прежде всего я полагаю, что здесь самое неприемлемое — это подмена темы... это не есть пьеса Островского. В пьесе Островского архитектоника совершенно иная...»[1] «У Островского этого нет» — вот что было главным в аргументации Сахновского. Нет э т о й темы, нет э т о й композиции, нет э т о г о ощущения жизни. Нет, наконец, текстов и целых сцен, дописанных Мейерхольдом. И еще одного не мог принять Сахновский: «У меня впечатление такое... что в самой постановке в целом есть какая-то нарочитость площадной наивности, это можно взять и сделать так наивно на площади и можно сделать нарочно в театре»[2].

Здесь именно концепция: класик снижен до уровня «площадной наивности». Зачем? Почему? «Для меня понятно, — пробует ответить В. Г. Сахновский, — что здесь расчет на определенное количество зрителей и на определенное качество их... Он (В. Мейерхольд. — Г. М.) воспользовался приемами карикатурного порядка и рассчитал на соответствующую восприимчивость мало ознакомленной с различными моментами театра публики, которая посещает театр...»[3]

Итак, классическое произведение снижено (следовательно, искажено) и приспособлено к запросам и уровню слабо подготовленного зрителя.

Нелишне добавить, что и Мейерхольд, и его ученик Эйзенштейн не скрывали, что значительно трансформируют и тему, и архитектонику, и идейную направленность классической драматургии. Но при этом были убеждены, что в главном не отступают от первоисточника. Мейерхольд утверждал, в частности, что в процессе постановки «заострил заложенные в пьесе («Лес». — Г. М.)

«ЖЕСТОКИЙ РОМАНС» (по мотивам пьесы А. Н. Островского «Бесприданница») Сценарий и постановка Э. Рязанова. Оператор В. Алисов. Художник А. Борисов. Композитор А. Петров. Звукооператоры С. Литвинов, В. Виноградов. «Мосфильм», 1984.

[1] Цит. по: «Русский советский театр. 1921—1926». Л., 1975, с. 208—209.

[2] Там же, с. 209.

[3] Там же.

социальные конфликты»[4], Эйзенштейн заявил, что в театре Пролеткульта он занимался «революционной «модернизацией» Островского, то есть социальной перелицовкой его персонажей на такие, какими они могли бы быть сегодня»[5].

В другом месте Эйзенштейн признается, что с классиком обращался непочтительно[6]. Но для нас сейчас важно то, что «модернизация» производилась на определенном материале, и материал этот был немаловажен сам по себе: видно было, что это Островский, что «модернизированные» действующие лица соотносились с известными персонажами.

Это обращение к давним уже страницам истории нашего театра, предваряющее разговор о фильме Рязанова «Жестокий романс», — для того, чтобы напомнить: вопросы «зачем?», «к чему?» — закономерно возникают всякий раз, когда дело касается интерпретации классики, и вновь вспыхивающие дискуссии в немалой дозе повторяют пройденное, но все же выявляют и нечто новое — в процессе движения искусства и общества.

●

Эльдар Рязанов, сам написавший сценарий «Жестокий романс», многое изменил в пьесе А. Н. Островского — это видно сразу. Очевидно, что изменились и дух, и буква классического произведения.

У Островского все происходит в течение одного дня, но герои то и дело обращаются к прошлому, во многом для них более важному, чем настоящее, и предпринимают действия, последствия которых должны повлиять на будущее — скорое или отдаленное. Рязанов распрямил эту пружину, вытянул ее во времени — действие протекает с осени до весны. Оно замедлилось, выявились иные детали, обстоятельства, склад характеров. Вместо столкновения на сломе трагедии нам предлагают всмотреться в историю взаимоотношений персонажей пусть не с самого начала, но на довольно долгом промежутке времени при достаточно разнообразных обстоятельствах.

И тут оказывается: изменение композиции неотвратимо привело к тому, что участники истории выглядят иначе, чем на трагическом сломе. Одно дело, когда известие о женитьбе Ларисы и Карандышева заставляет Кнурова и Вожеватова обсуждать судьбу девушки, предпринимать какие-то выгодные для себя шаги и в конце концов разыгрывать ее в «орлянку» — и совсем другое, если они долго и постоянно говорят об этом, выведывают планы друг друга и лишь в конце вступают в открытое состязание. Здесь и игра другая: вместо эффектных ставок — маневрирование, блеф и скрытые ходы. И игроки по-иному выглядят — расчетливее, опасливее и... куда более тускло.

Когда Харита Игнатьевна Огудалова накануне свадьбы делает отчаянные усилия, чтобы выдать дочку-бесприданницу, она все же выглядит иначе, нежели в том случае, когда ее стенания, ее изворотливость в выманивании денег есть повседневное бытие.

Эпизодические персонажи, представляющие окружение главных героев, среду, произнося те же слова и совершая те же поступки, что и в пьесе, переведены в иной регистр. Иначе выглядят и персонажи первого плана.

Вот Юлий Капитоныч Карандышев, «небогатый чиновник», как сказано у Островского. Вопреки установившейся традиции показывать его мелким и пошлым человечком с непомерным тщеславием (таков же был и Карандышев — Балихин в экранизации Я. Протазанова), А. Мягков далек от однозначной оценки своего героя. Тщеславие? Да, он сам признается, что ему хочется потешить свое самолюбие. Мелок? Пожалуй, что и мелок, и мелочен, и даже не очень умен, и не обладает особыми способностями, и зауряден, и в этом смысле, в смысле заурядности, пошл. Но есть в его глазах, в смятой, смущенной улыбке, в суетливых манерах след неподдельного страдания, которое он обнаружить не хочет, но и скрыть не в силах. В образовавшемся любовном треугольнике Карандышев — сторона отнюдь не теневая, а может быть, самая страдательная из всех. Ибо даже в тот момент, когда судьба, кажется,

---

[4] Там же, с. 217.
[5] Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 1. М., 1964, с. 107.
[6] Там же, с. 185.

повернула всю ситуацию в его пользу — и Лариса вот-вот ему достанется, и он сам в качестве жениха стал героем дня, сравнявшись в чем-то с самыми значительными людьми города Бряхимова, даже в этот момент торжества он обречен на страдание: Лариса откровенно признается, что не любит его, городская знать едва его терпит, не вовремя приезжает Паратов, в котором Карандышев чувствует или даже почти знает рокового для себя соперника. Мягков не жалеет Карандышева и героем его не делает, но в его Карандышеве чувствуется способность к безрассудному поступку, наконец, к трагической роли в сюжете.

Все велось к тому, чтобы сделать Карандышева не слепым орудием рока, а человеком, восставшим против жестокой судьбы. Предполагался бунт заурядности — может быть, в чем-то смешной и жалкий, как жалка и смешна его ничем не кончившаяся попытка самоубийства. Но все же — бунт.

Карандышев остался вполне заурядным характером, но из эпизодических персонажей выведен в ряд основных героев. Это подчеркнуто уже в экспозиции стыком реплик:

Огудалова (Ларисе по поводу Паратова): «Шею-то не сверни, не про тебя жених, ишь разлакомилась». Вожеватов (Карандышеву по поводу Ларисы): «Зря пялитесь, Юлий Капитонович, не про вашу честь невеста».

Здесь акцентированное равенство возможностей (или недосягаемости надежд), а также соотносимость роковых итогов. Многообещающее намерение, к сожалению, не воплотилось полностью, но, во всяком случае, явно видно, что Карандышев выдвинут на авансцену и поставлен рядом с Ларисой.

Для контраста: он — заурядность, она — натура яркая, богатая, недюжинная? Да, такова традиция трактовки главной героини «Бесприданницы» — недаром эта роль была в активе лучших трагических актрис России. Но в «Жестоком романсе» нарушена и эта традиция.

Обаяние юности, свежести, непосредственности Л. Гузеевой вполне отвечает характеристике, которую дают ей купцы: «Дорогой бриллиант дорогой и оправы требует... И хорошего ювелира». Если отбросить циничный подтекст профессиональных оценщиков, то суждение, в общем, верное: этот бриллиант требует обработки. Что она, умна? Скорее искренна: чувств своих не прячет, говорит о них и показывает смело и откровенно. Пожалуй, слишком уж смело и откровенно, чтобы чувство уживалось с незаурядным умом. Экранная Лариса вполне отвечает отзыву Вожеватова о героине (в фильм этот диалог не вошел):

«В о ж е в а т о в. ...Да ведь она простовата.

К н у р о в. Как простовата? То есть глупа?

В о ж е в а т о в. Не глупа, а хитрости нет...»[7]

Да, простовата, наивна, «наивности образчик», как поет Лариса в одном из романсов. Вряд ли она и как-то особенно чутка и добра. Во всяком случае, страданий, причиняемых ею Карандышеву, просто не замечает. А подчас и бестактна по отношению к нему: отчитывает, например, жениха в присутствии прислуги, в глаза ему без смущения заявляет, что он по сравнению с Паратовым ничтожество...

И наивность Ларисы, и ее непосредственность, и простоватость отнюдь не лишают обаяния героиню «Жестокого романса».

Да ведь и Паратов, сыгранный Н. Михалковым, зауряден! Он даже больше всех зауряден, несмотря на блеск его и лоск. Заурядность Ларисы определить, зафиксировать, «поймать» не так легко: ее зрителю не с кем сравнивать (потому, между прочим, критик вынужден искать сравнения с трактовками этой же роли другими исполнительницами). Паратов все время с кем-то соревнуется: то в меткости стрельбы, то в скорости парохода, то в степени наглости. Состязания, в которых выявляется его превосходство над другими, — способ существования этого Паратова, довольно верный признак заурядности, как и провозглашаемое им кредо: «У меня такое правило: никогда никого не прощать». Да с кем и в чем он соревнуется? С надутым офицером, который справедливо равнодушен к одержанной Паратовым победе —

---

[7] О с т р о в с к и й А. Н. Избранные пьесы в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 431.



«ЖЕСТОКИЙ РОМАНС». Вожеватов — В. Проскурин, Лариса — Л. Гузеева, Паратов — Н. Михалков

и не в меткости, а в глупом риске чужой жизнью. С Карандышевым, который не в силах так же легко передвинуть экипаж, или выпить стакан коньяка, или размозжить кулаком яблоко в лицо противнику, — в способах самоутверждения за счет физической слабости другого. Побеждая в подобных состязаниях, Паратов проигрывает по-крупному: «Ласточку», имение, «вольную жизнь». В итоге он терпит уже не просто поражение, а сокрушительный крах. О чем плачет Паратов — Михалков в финальной сцене: о Ларисе, о неудавшейся любви, о невозможности соединиться с любимой? Нет, он оплакивает себя: воплощение силы, уверенности, надежности (Лариса: «Разве можно в нем быть неуверенной!»), он сумел добиться лишь мнимых и легких выигрышей. Это слезы заурядности, открывшейся и себе самой.

Н. Михалков тонко, умно и безжалостно сыграл эту роль. Безжалостно не только по отношению к герою, но и к зрителю: он не дает опомниться, засомневаться в силе и незаурядности Паратова, так что и сомнительность его выигрышей не успеваешь (а может быть, и не желаешь) верно оценить — так велика сила обаяния его удали, широты и распахнутости натуры. Актер показывает нам отнюдь не коварного соблазнителя, прячущего под маской свое истинное лицо, хорошо ему известное. Он ведет своего героя к краху, который тем явственнее, чем для самого Паратова неожиданнее. Трактовка образа, которую Михалков изложил в одном из интервью («Лариса стала не жертвой расчетливого соблазнителя, а жертвой страшной широты этого человека. Он все делает наотмашь — и хорошее, и дурное»[8]), — лишь часть того, что он создал; здесь отсутствует художественный итог образа, который значительнее хорошо сыгранной роли. Тип, представленный Михалковым в «Жестоком романсе», видимо, вызывает в нем острый художнический интерес: «эскизами» Паратова (хотя и вполне завершенными) были роли, сыгранные актером в фильмах «Портрет жены художника» и «Инспектор ГАИ». Победительно-энергичный и нагловато-удачливый, этот тип кажется вполне осуществившейся, лишенной комплексов и нерефлектирующей

[8] «Никита Михалков: Кино для меня не профессия, а жизнь». — «Известия», 1983, 15 октября.



Кнуров — А. Петренко, Огудалова — А. Фрейндлих, Карандышев — А. Мягков.

натурой, но в какой-то момент (неожиданный для него, как в «Инспекторе ГАИ», или не очень мотивированный, как в «Портрете жены художника») происходит в нем некая остановка, надлом, потеря дыхания. Может быть, только теперь, после Паратова, стало ясно, что это такое: тип этот в избытке наделен энергией, силой, напором, но обделен духовно; это только кажется, что он способен быть лидером, далеко опередить свое окружение, а во многом и противостоять ему, его непрочный внутренний стержень быстро ломается, и тогда обнаруживается — не только для постороннего глаза, но, главное, для него самого — заурядность и несостоятельность.

Понятно внимание Михалкова к этому типу: он актуален в том смысле, что является не только активным участником, но и источником некоторых острых социальных конфликтов, с которыми мы сталкиваемся сегодня в нашей повседневности. В «Жестоком романсе» Михалков получил возможность если не объяснить этот тип, то, по крайней мере, полно и до конца его показать.

●

Итак, герои пьесы — от эпизодических до центральных — «снижены» до заурядности. Это не просчет, а расчет, затронувший все слои художественной ткани.

В картине не эксплуатируются испытанные приемы нагнетания: не вступает в соответствующих местах роковая или сентиментальная музыкальная тема, не громоздятся мрачные пейзажи, не «рвут страсти» актеры. Исполнители вообще сдержанны и до «пиков» не доходят. Изобразительный строй ленты скорее нейтрален, чем ярок. Музыка преимущественно внутрикадровая, а та, что звучит за кадром, не выходит на первый план. Характерно, что даже цыгане — этот традиционный знак вольной кочевой жизни, безрассудных поступков и сильных страстей — выглядят в фильме иначе: не очень шумные, совсем не навязчивые, какие-то домашние, что ли, заурядные. В общем, что-то вроде музыкальной прислуги, а не романтический символ независимости.

Трагический случай одного дня снижен до обыденного существования заштатного городка Бряхимова с его заурядными обитателями.

Рязановым сделан и следующий шаг, хотя,

надо сказать, не столь решительно и не во всем последовательно выдержанный. То и дело мы замечаем, что герои на экране ведут себя не так, как им полагалось бы в том времени и в той среде, которые нам показывают (и, естественно, не так, как у Островского). В доме у Огудаловой вряд ли заставляли пить «штрафную»; трудно предположить, что там так неприлично гоготали и так плясали; сомнительно, чтобы почти на глазах у всех Кнуров вручал Харите Игнатьевне ассигнации да еще и пересчитывал их вслух. «Ласточка» не могла сиять столь яркой, просто электрической иллюминацией сто лет назад. Паратов не мог ехать в вагоне третьего класса, как это показано в фильме. Не могли — как равные — принимать участие в празднике и танцах на купленной Вожеватовым «Ласточке» буфетчик Гаврило, матрос и даже капитан. Все эти мелочи и не мелочи — вряд ли погрешности от незнания эпохи или от неумения ее почувствовать: они видны и не знатоку. Не беру на себя смелость утверждать, что сделаны эти отклонения авторами намеренно. Но, думаю, они следствие того, что задача соблюсти верность примет времени и определенного социального слоя не ставилась, а ставилась именно противоположная: не столь важно, когда это происходило, — просто в некие прошлые времена, «давным-давно»... Может быть, наиболее наглядно доказывают это романсы, которые поют в фильме.

В структуре картины Рязанова музыкальный номер — не музыка вообще, а именно законченный номер — занимает важное место. Как проницательно заметил В. Михалкович в рецензии на фильм «Ирония судьбы», с музыкальным номером «в фильм вводится поэзия, песни — возвышенное, обобщенное осмысление жизни... песни постоянно стремятся оторваться от исполнителя, характеризовать действие, а не человека — одного-единственного»[9]. В «Иронии судьбы» исполнение песни персонифицировалось — ее пели герои в кадре, хотя в этом и была некая условность совпадения: два случайно встретившихся человека умеют петь под гитару, да еще и так хорошо, да еще и песни, которые прежде никогда не звучали... В «Служебном романе» песни были вынесены за кадр, и оттого обобщающий их смысл усилился. В новой картине пение романсов обусловлено сюжетом. Но стихи Цветаевой, Ахмадулиной, Киплинга ни по складу поэтического мышления, ни по мироощущению их авторов не могут характеризовать не только геров Островского (Паратов, даже такой, как у Михалкова, и лирический герой Р. Киплинга — совершенно несовместимы), но и само время. Время в «Жестоком романсе» сдвинуто и приближено к нашему дню.

Третий шаг, который Рязанов сделал решительно, твердо и последовательно: «подмена» традиционной темы пьесы Островского — «чистая душа в мире чистогана». Фильм никак не мог бы называться «Бесприданница» не только потому, что Лариса перестала быть единственной главной героиней, но и потому, что в картине ушла на далекий, почти исчезающе мелкий план тема приданого или его отсутствия. Меркантильные расчеты, разговоры о деньгах, забота о материальном достатке — все это осталось в фильме, но занимает место не более важное, чем в нашей современной жизни. Такой Кнуров, как у А. Петренко, может вполне серьезно рассматривать вариант женитьбы на Ларисе. Да и Вожеватов, такой, как у В. Проскурина, вполне мог бы позволить себе не очень выгодное супружество. Для такого Паратова, каким играет его Михалков, отсутствие приданого — и вовсе смехотворная преграда. Смешаны здесь и всякие сословные границы во взаимоотношениях героев. Огудалова у А. Фрейндлих не бранит служанку, а переругивается с ней, Паратов обнимается с грузчиком и объясняет своему служащему, капитану, жизненные принципы: «Для меня, капитан, ничего заветного-то нету...» (в пьесе эта реплика адресована Кнурову). Карандышев обращается к слуге из кофейной Ивану: «Приходи-ка, брат, сегодня ко мне служить за обедом» (у Островского есть высокомерное: «Ты, братец, почище оденься!», — но никак не «брат»)... Сняты,

[9] Михалкович В. Как сложили сказку. — «Искусство кино», 1976, № 6, с. 46.

уведены в тень те условности, которые перестали быть актуальными в наше время.

Акцентировано иное: в обыденном течении повседневности то и дело обнаруживается цепь совпадений, игра случая, рука Судьбы. Паратов вынужден уехать именно тогда, когда он, по его признанию, готов был жениться на Ларисе, а возвращается, когда уже объявлено о ее предстоящем замужестве. Кнуров и Вожеватов ходят вокруг да около дома Огудаловых и только в самый критический для героини момент решаются действовать в открытую. Судьбы всех трех дочерей Хариты Игнатьевны, поначалу устраивающиеся, трагически расстраиваются. Судьба — ее то и дело поминают герои, на нее полагаются в решениях и поступках. «За первого, кто посватается, за того и пойду», — загадывает Лариса и тут же, увидев Карандышева, добавляет: «Ну, вот, судьба моя и решилась». Уезжая с Паратовым, она говорит матери: «Видно, от судьбы не уйдешь!» Кнуров заявляет Вожеватову, что они «обязаны принять участие в ее судьбе», а участие это выливается в игру «орел или решка». Судьба...

Судьба плетет вокруг главных героев некую сеть. По отдельности каждый поступок, шаг, слово, взгляд, кажется, мало что значат, но все они совмещены, сдублированы, выстроены в роковую систему. Все зыбко, аморфно, вяло: и Харита Игнатьевна как будто не так уж наседает на дочь с решением о замужестве, да и само это замужество не столь уж обязательно, и Карандышев — отнюдь не тиран, и Кнуров не выглядит бесчувственным покупателем красивой вещи, и Вожеватов, даже отказываясь утешить Ларису, делает это очень корректно, подружески. И Паратов не чувствует такой уж непреодолимой зависимости от обстоятельств. Жесткой системы неотвратимости вроде бы и нет, а жестокий исход неизбежен.

Судьба — рязановская тема, он выносил ее даже в название: «Ирония судьбы».

Автор уже упоминавшейся рецензии на «Иронию судьбы» прекрасно показал, как структура фильма восходит к сказке, в которой персонажей сталкивает Судьба, Случай, как, «встретившись, они услышали в своих сердцах смутный зов и проснулись от «явной действительности» смешных квипрокво и словесных перепалок к тому, что «явнее и несомненнее» — к полноте существования»[10].

В новом фильме Рязанова проигрывается иной, жестокий вариант взаимоотношений героев с Судьбой. Она свела их, но «явная действительность» оказалась сильнее услышанного было зова. Судьба и здесь, и там действует одинаково: она сначала сводит героев, а затем чинит им препятствия, испытывает их на «безумство». «Такие, как вы, не способны на безумство!» — бросает Женя Лукашин своему сопернику Ипполиту очень точное обвинение. Рязанов испытывает героев «Жестокого романса» в самом жестоком, то есть наиболее для них благоприятном варианте: почти сняты все преграды на их пути — имущественные расчеты, социальные перегородки, давление окружающих, «общественное мнение», — и все же они оказываются слишком заурядными для счастливого исхода. Все они — Паратов, Лариса, Карандышев, Вожеватов, Кнуров, Огудалова — склонны скорее покориться Судьбе, чем противостоять ей. И Паратов уезжает, не объяснившись с Ларисой (не успел, потом бумаги у кондуктора не оказалось, потом ничего утешительного сообщить не мог). И Лариса, добегая до вагона, останавливается перед уходящим поездом (а у Островского, между прочим, иначе: «Бросилась за ним догонять, уж мать со второй станции воротила»[11]). И Карандышев покорно дожидается с розами, засыпанными снегом, когда Судьба назовет его избранником Ларисы. И Кнуров с Вожеватовым доверяются монетке. И выигравший Мокий Парменыч ограничивается только предложением Ларисе, снова доверяясь Судьбе, — как она решит, так и будет. Лариса как будто бы совершает «безумство» — уезжает от жениха с Паратовым и даже отдается любимому, но в той системе отношений, которая выстроена в фильме, и этот отчаянный поступок не выглядит в пол-

[10] Михалкович В. Как сложили сказку, с. 40. (В кавычки взяты В. Михалковичем слова А. Грина.)

[11] Островский А. Н. Избранные пьесы в 2-х т., т. 2, с. 431.

ной мере «безумным», роковым: ни Кнуров с Вожеватовым, ни Карандышев от своих дальнейших планов вовсе не отказываются. Карандышев убивает Ларису, но и это — не попытка бороться с Судьбой, а всего лишь исполнение ее, Судьбы, жестокой воли.

Зов Судьбы для персонажей «Жестокого романса» — всего лишь знак совершить угодный ей поступок, они не слышат этого зова как призыва к самостоятельному действию, борьбе, безумству. При этом Рязанов отнюдь не разоблачает своих героев: и Лариса хороша, и Паратов привлекателен, и Карандышев способен вызывать сочувствие, и Огудалова в своей усталой изворотливости достойна жалости, и Робинзон безобиден, и Вожеватов с Кнуровым — отнюдь не чудовища. Обыкновенные люди. Обыкновенные...

●

Рязанов транспонировал пьесу Островского на несколько тонов ниже — и партии зазвучали иначе. Он перемонтировал события — и они обнаружили новый смысл. Он переставил ударения — и тема зазвучала по-новому. Зачем это сделано, не вызывает сомнений: классическое произведение приближено к современности, в нем акцентировано то, что сегодня приобрело особую злободневность. Но вот что существенно. Если бы Рязанов воплотил свой замысел последовательно и полно, никто не поставил бы под сомнение его право на такую интерпретацию «Бесприданницы». Когда в нескольких театрах одновременно идет одна и та же классическая пьеса, никто из зрителей и критиков не рассчитывает, что спектакли как две капли воды будут похожи один на другой. На беду Рязанов не добился в «Жестоком романсе» цельности воплощения. Он настойчиво монтирует портреты Ларисы с чайкой, вызывая ассоциации, далекие от его же трактовки героини. Он заставляет Вожеватова и Кнурова изображать перед игрой в «орлянку» азартных петухов, что также контрастирует со всем, что мы успели о них узнать. Он не удержался от прямолинейного эффекта — явления Паратова на белом коне. Более же всех потерял в фильме Карандышев.

Слом происходит в сцене прямого столкновения его с Паратовым. В тот момент, когда Карандышев стряхивает с мундира брызги яблока, расплющенного перед его носом паратовским кулаком, когда под нажимом переполошившихся Ларисы и Хариты Игнатьевны он вяло и робко приглашает своего соперника на обед, приговаривая: «Я и сам хотел...» — без затаенного подтекста, а только трусливо-лебезяще, — в этот момент происходит некая подмена героя. Прежний, тайно копивший унижения маленький человек кончился, а далее Карандышев лишь исполняет свою фабульную функцию. Ни разу уже не увидеть нам страдающих глаз Мягкова, не в чем ему посочувствовать, негде оценить жестокость его судьбы. Он пьян неприлично, он даже не смешон, а всего лишь противен и теперь уже пошл до отвращения, когда претендует на то, чтобы быть «хозяином» Ларисы. Словом, Карандышев, в соответствии с традицией, становится лишь эпизодическим персонажем трагедии героини, когда мог бы стать героем трагедии собственной.

Вообще с момента обеда у Карандышева в фильме происходит сбой, драматургический материал словно бы не подчиняется больше жесткой воле режиссера. Фактически лишь две парные сцены Паратова и Ларисы (обе безукоризненно сыгранные и снятые) «работают» на целостную концепцию фильма. Вялый эпизод праздника на «Ласточке», погоня Карандышева за невестой на лодке в «многозначительном» тумане, откровенно символический спуск Ларисы из салона по лестнице к ожидающему ее Паратову, сыгранная за гранью взятого в фильме тона сцена Ларисы и Карандышева, наивный «феллинизм», в котором рука умирающей Ларисы как бы пытается стереть через стекло лица Кнурова, Паратова, Вожеватова, разудалая цыганская пляска на верхней палубе под «романс Паратова» — все это как бы из другой картины, с иным ритмом, тоном, адресом. И — смыслом.

Тут виной не законы, по которым Рязанов перевоссоздавал классическое произведение, а именно отступления от законов, им самим над собою признанных. Отступления смазали

четкость замысла, затруднили его понимание, заставили искать разгадку недоумений в прежних трактовках, сопоставлять и уличать в искажении классического текста. Это обычная и справедливая цена полуудачи.

Но произведение такого мастера, как Рязанов, много сделавшего для художественного осмысления своего времени и действующих в нем социальных связей, достойно не просто оценки — хулы или похвалы. Недаром до сих пор фильмы Рязанова вызывали отрадное обилие плодотворных теоретических концепций.

Так, В. Михалкович обнаружил в прежних работах режиссера построение, напомнившее ему палимпсест. Этот термин произошел от названия рукописей, написанных на пергаменте после того, как стерт прежний текст, но слово употреблено расширительно — не в технологическом, а в искусствоведческом смысле: для характеристики такого типа произведений, в которых за перипетиями фабулы просматриваются традиционные конструкции (например, типичные ситуации сказки или сюжетный ход древнего мифа).

Экранизируя пьесу Островского, Рязанов работал с ней, как с палимпсестом: он расчищал, выявлял в ней предшествующий текст — историю о Судьбе-несудьбе, — но и актуализировал ее, нанося новые штрихи и мазки, так что мы имеем теперь дело с двойным палимпсестом, слои которого не всегда и не во всем органично совмещаются.

Стоит ли доказывать, что Рок, Судьба, Удача — тема, постоянная для Островского в такой же мере, как для Рязанова. (Точнее, конечно, наоборот: для Рязанова, как для Островского.) Вообще если искать наиболее близкого Рязанову классика, то, скорее всего, это и будет А. Н. Островский с его любовным выписыванием быта, с его постоянным смешением драматического и комического, щемяще грустного и гротескного. А больше всего точек соприкосновения у позднего Островского (периода «Леса», «Бесприданницы», «Талантов и поклонников», «Бешеных денег») и «позднего» Рязанова (постановщика «Иронии судьбы», «Служебного романа», «Вокзала для двоих»). Три названных здесь фильма можно рассматривать как некую трилогию, объединенную темой Судьбы, которая сталкивает героев, чтобы тут же чинить одно за другим препятствия к их окончательному соединению. Подобная (но нисколько не идентичная) трилогия имеется и у позднего Островского. Он сам намеками соединил три пьесы: в «Бесприданнице» появляется Аркадий Счастливцев из «Леса», а в «Талантах и поклонниках» есть прямой повтор — Великатов называет Домну Пантелевну «тетинька» точно так, как Паратов Хариту Игнатьевну. В трех этих пьесах проигрывается три варианта Судьбы в условиях современной Островскому действительности: удачная, роковая, трагическая. Рязанов, оптимистически завершавший до сих пор свои современные сказки, естественно избирает для нового варианта среднее звено трилогии Островского и столь же естественно акцентирует «партию» Рока применительно к сегодняшнему дню.

И применительно к зрителю.

Впрочем, здесь требуется уточнение. Рязанов адресуется не к зрителю вообще, а к определенным его запросам.

●

Вынесенное в название слово «романс» определяет не жанр фильма: двухсерийный романс — неосуществимый парадокс, да и композиционные принципы несопоставимы. «Романс» здесь — скорее, определение тона, интонации. А словосочетание «Жестокий романс» — определение рода, вида, слоя культуры, в который стремится войти этот фильм. Это важно: градус авторского мышления выверяется здесь не по локальным законам жанра, обычно оторванным от конкретной социальной практики, тут действуют культурологические законы.

Абсолютно прав Ю. Богомолов, когда рассматривает экранизацию как проблему не частноэстетическую, а прежде всего как культурологическую[12]. Есть некая ирония судьбы в том, что именно рязановская картина вызвала шквал критических откликов.

[12] См.: Богомолов Ю. Краеугольный камень преткновения. — «Искусство кино», 1983, № 8, с. 70.

Но нельзя не учитывать здесь, что фильм такого склада и адреса попал на критическую почву, уже разрыхленную целой серией прежних дискуссий, в том числе и проведенных журналом «Искусство кино»: об экранизации, о «развлекательном» фильме, о комедии, о современном понимании народности, о состоянии и задачах критики. При богатом разнообразии поднятых участниками этих дискуссий вопросов неизменно затрагивалась одна из острейших и актуальнейших проблем, которую можно условно обозначить, как правомерность существования у нас «нижних слоев культуры».

«Жестокий романс» с некоторой полемической остротой декларирует (даже названием) свою устремленность именно к этим слоям. Что касается автора фильма, то для него этот вопрос, надо полагать, имеет принципиальную важность.

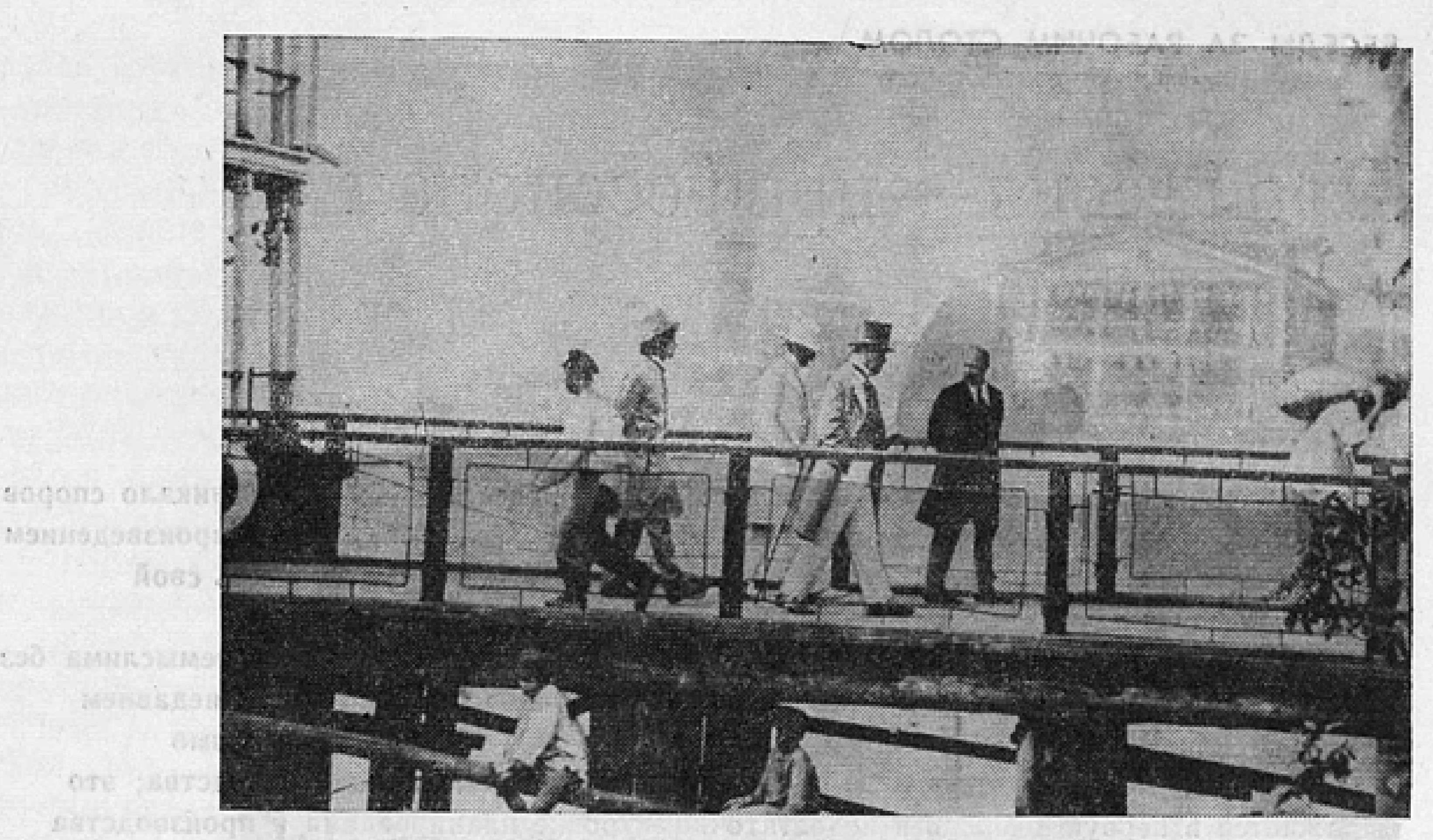
У Эльдара Рязанова вполне определившийся социальный облик. Я говорю сейчас не только о режиссерской индивидуальности, а о личности. И он немало поработал, чтобы создать именно такой «образ Рязанова».

Вспомним его хотя бы в роли ведущего «Кинопанорамы». Или сочинителя песен к собственным фильмам, многие из которых стали широко известны. Его остроумные книги, где простодушное признание в собственных грехах неизменно перетекает в очередную «байку»: про то, как он «усиленно помогал лакировать действительность» в годы работы на кинохронике, про то, как объявил забастовку фирме Дино Де Лаурентиса, про то, как шантажировал Иннокентия Смоктуновского, чтобы тот все же сыграл в «Берегись автомобиля», или о том, как работает известный драматург «Брагинский и Рязанов» — кто еще решится на подобную беспощадно самоироничную исповедь? В общем, перед нами образ добродушного балагура и простака. Но это далеко не простой простак.

Да и ролью «непростого простака» не исчерпывается художественный облик Рязанова. Достаточно положить рядом пьесы (именно пьесы, а не только «Бесприданницу») Островского и монтажный лист фильма «Жестокий романс», чтобы убедиться, как, вопреки обвинениям некоторых критиков, в общем бережно и тонко работал с текстами писателя автор сценария, а если при этом учесть еще один использованный источник — сценарий Я. Протазанова и В. Швейцера «Красивая вещь», — станет ясно, что Рязанов проделал сложный и отнюдь не упрощенческий труд. Не говоря уж о том — подчеркну это еще раз, — что он не мог и не хотел отказаться от собственной, актуальной, по его убеждению, интерпретации классического произведения.

Другое дело, что ему эта сложная задача не далась в полной мере — за что он и получил во множестве вопросы-упреки: «При чем здесь Островский?», «Для чего надо было обращаться к Островскому?», выслушал восклицания: «У Островского этого нет!» и обвинения: «Классика принижается».

Островский тут очень даже «при чем». Не Александр ли Николаевич Островский ввел на сцену, а потом и в литературу «низкие» слои жизни? Все эти доходные места и бешеные деньги, гонку за приданым и предательства, загоняющие в долговую яму. Эту прозу ку́пчих, процентов, закладных, векселей. Это смешение стилей, языков, дремучей дикости и утонченных чувств. Этих разбогатевших купцов и обнищавших дворян, приказчиков и свах, чиновников и ремесленников, антрепренеров и актеров, богатых невест и бесприданниц. Эту откровенно, вызывающе, демонстративно простую мораль, укладывающуюся в сентенции-поговорки: «Не в свои сани не садись», «На всякого мудреца довольно простоты», «Не все коту масленица», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Живи не так, как хочется», «Светит, да не греет». Не он ли дал мощное движение той линии «нижних слоев» русской культуры, которую вести надо, видимо, от Пушкина? Стоит вспомнить «Гавриилиаду» или «Гляжу, как безумный, на черную шаль...», — и, кажется, ясно, о чем речь. Но дело — сложнее. Оно состоит в том, что и «Повести Белкина» — образец классической прозы в теперешнем нашем восприятии — появились и были встречены современниками именно как нетерпимо низкий слой культуры. Доста-



«ЖЕСТОКИЙ РОМАНС»

точно напомнить отзыв Н. Полевого о «Повестях Белкина» как «о фарсах, затянутых в корсете простоты, без всякого милосердия» [13]. А еще о том, что, предвидя подобную реакцию, Пушкин выпустил свои «Повести» анонимно. Но истоки «нижних слоев» в русской культуре еще глубже. Вот свидетельство Д. С. Лихачева: «В средневековой литературе вообще существуют и контрастно противостоят друг другу два начала. Первое... это начало вечности; писатель и читатель осознают в ней свою значительность, свою связь со вселенной, с мировой историей. Второе начало — начало обыденности, простых тем и небольших масштабов, интереса к человеку как к таковому. В первых своих темах литература преисполнена чувства возвышенного и резко отделяется по языку и стилю от бытовой речи. Во вторых темах — она до предела деловита, проста, непритязательна, снижена по языку и по своему отношению к происходящему» [14]. Такое «снижение по языку» уровень «жестокого романса» не исключает...

Стоит добавить к этому, что «нижние слои», в чем-то противопоставляясь «верхним», работают во взаимосвязи с ними, на их фоне, «на фоне вечности».

Творчество Эльдара Рязанова во всей его совокупности можно рассматривать как диффузию в направлении «нижних слоев культуры»: чаще он поднимается к высшим их образцам, но бывает, что опускается и к не самым лучшим. При этом важны не только эстетические критерии (фильмы Рязанова всегда им отвечают — в пределах выбранной им художественной системы), но и культурологический смысл. Важна не столько «чистота жанра», сколько «чистота слоя».

Потому особенно стоит посочувствовать Рязанову, что ему на этот раз не удалось цельно и «чисто» выполнить ясно осознанную, честно намеченную им задачу. Если бы он ее одолел, в общественной реакции возникли бы вопросы иного свойства, чем те, что прозвучали теперь, после появления фильма «Жестокий романс».

[13] См.: Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 5. М., 1975, с. 536.
[14] Лихачев Д. С. Земля родная. М., 1983, с. 221—222.

Профессия — профессионал

Эдуард Володарский

Беседу ведет Л. Карахан

Фильм начинается со сценария — истина не нова. И сколько бы ни возникало споров о сложных, подчас драматически сложных отношениях между экранным произведением и его литературной основой, факт остается фактом: у всякого фильма есть свой сценарный первоисток.

В этом смысле борьба за идейно-художественное качество кинофильмов немыслима без пристального внимания к кинодраматургии, к ее насущным проблемам. В недавнем постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР о кинематографии прямо говорится, что медленно осуществляется совершенствование кинопроизводства; это выражается в первую очередь в недостаточном уровне планирования и производства фильмов, в организации работы по подготовке, критическому анализу сценариев и картин, деятельности редакционного аппарата.

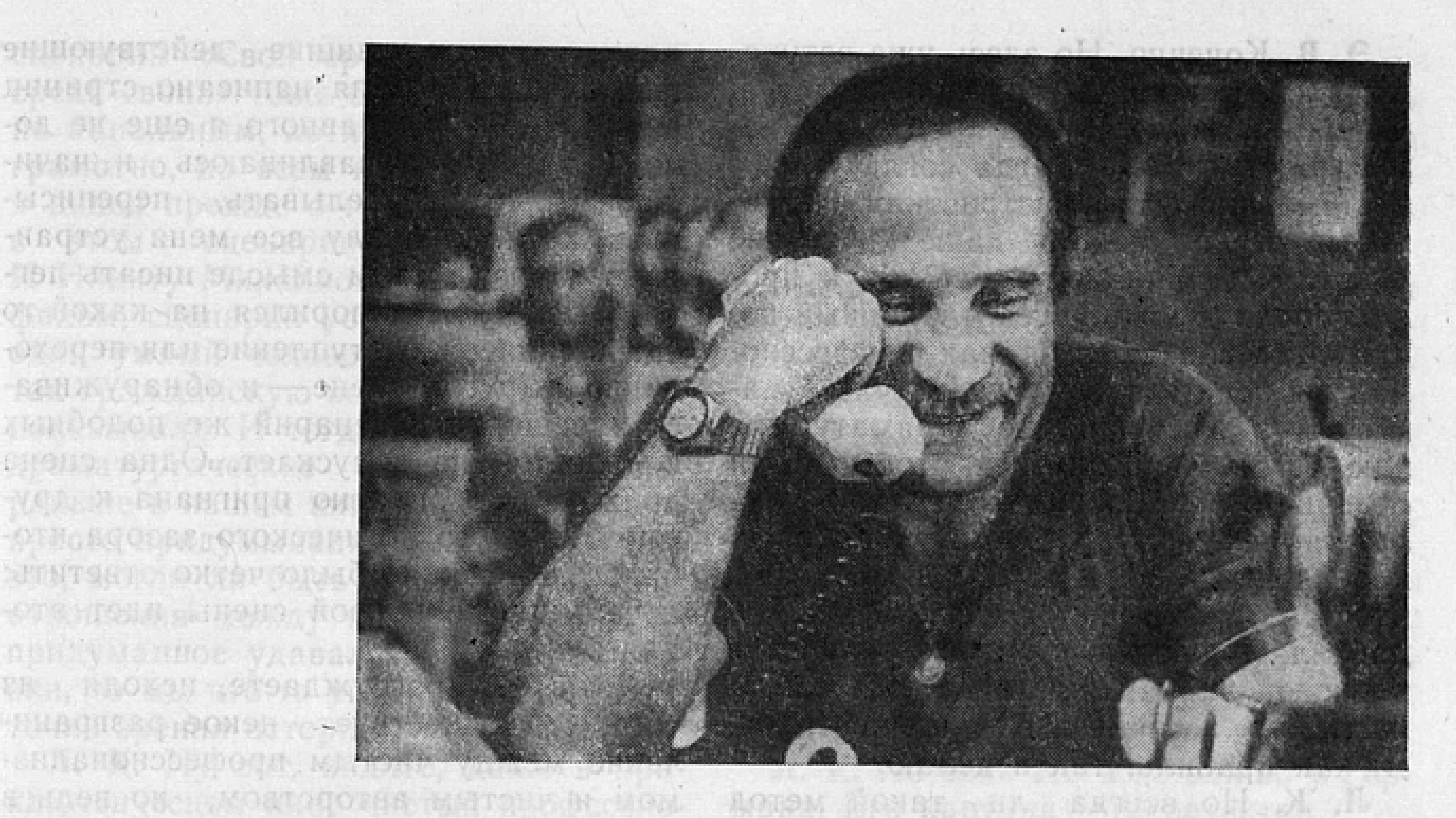
Публикуя беседу с одним из ведущих советских кинодраматургов Эдуардом Володарским, редакция предполагает на примере конкретной творческой судьбы выявить некоторые закономерности развития сценарного дела сегодня. Круг вопросов, затронутых в беседе, конечно, не исчерпывает тему. Разговор только начат. Редакция приглашает читателей журнала принять участие в его продолжении.

Л. Карахан. Одна из самых дискуссионных проблем в кинодраматургии — проблема авторства. Может ли сценарист считать себя автором полноценного литературного произведения или же сценарий — лишь полуфабрикат, заготовка, которая в процессе съемок иногда превращается, а иногда и не превращается в произведение искусства?

Теоретически вроде бы доказано, что сценарист, конечно, автор и его произведение обладает определенной самостоятельностью и художественной ценностью. Но мне хочется, чтобы вы подошли к проблеме с практической точки зрения — как сценарист, обладающий солидным опытом. Ведь за неполные двадцать лет по вашим сценариям поставлено более тридцати фильмов. Почти что рекорд в нашем кинематографе...

Не является ли сценарист-автор своего рода идеальной фигурой в кинодраматургии? Может быть, практика (есть и такая традиция), в соответствии с которой сценарий придумывают три-четыре профессионала (один — фабулу, другой — сюжет, третий — диалоги и т. д.), более плодотворна и жизнеспособна в системе сегодняшнего кинопроизводства?

Э. Володарский. Здесь все решают, как правило, законы жанра. Допустим, вы сочиняете приключенческий фильм. Я их сделал уже несколько и могу сказать, что приключенческую ленту легче придумывать в компании. Чем больше все вместе наработают острых ситуаций, неожиданных драматургиче-


Эдуард Володарский

ских ходов, оригинальных трюков, тем лучше. Будет из чего выбрать. Правда, надо уметь выбирать. Если режиссер не обладает чутьем к драматургии, не умеет осмысленно отбирать лучшее из предложенного и придуманного вместе, на экране получится хаос, немыслимый наворот событий и только.

Другое дело, скажем, психологическая драма, в которой ты хочешь затронуть какие-то сложные, волнующие тебя проблемы. Ведь сценарист — не драмодел, а в общем-то писатель, который живет, размышляя о времени и накапливая определенный личный материал. Вот «Оглянись», например, я не стал бы писать ни с кем. Когда ты хочешь высказать собственное отношение к жизненным процессам, поделиться своими мыслями, «сценарная команда» только мешает. Мне, по крайней мере.

Я не хочу сказать при этом, что приключенческий кинематограф, кинематограф-зрелище может держаться на одних трюках и сюжетных поворотах. Мысль должна быть и в приключенческом кино. Мысль, организующая зрелище, дающая ему направленность, внутреннюю стройность. Иначе, как уже не раз бывало, — пальба, драки, кровь рекой. А зачем — неизвестно...

Л. К. Значит, вы полагаете, что сценарий фильма зрелищного лучше писать в компании, и это, так сказать, дело чисто профессиональное, а фильм, условно говоря, проблемный предполагает более активное выявление авторского начала и сценарий для него лучше писать одному. Но вот вы в соавторстве с В. Акимовым написали о династии сибирских промышленников Демидовых. А ведь это не просто зрелищное кино, а историческое повествование, требующее и заинтересованного отношения к проблемам времени, и глубокого проникновения в эпоху. Одним словом, тут тоже требовалось какое-то личное, пристрастное отношение к историческому материалу.

Э. В. Конечно. Но здесь уже вступают в силу законы кинопроизводства. Сценарий, который вам предлагает написать студия, не всегда согласуется с вашими личными пристрастиями, о которых студия может даже ничего не знать. К вам обращаются как к профессионалу, владеющему законами построения сценария. И как профессионал вы беретесь за дело. Изучаете материал и выстраиваете драматургию так, чтобы была интрига, чтобы были судьбы, отражающие эпоху, чтобы была историческая проблема, чтобы была перекличка с современностью. Иногда, чтобы исторический материал не подавлял, лучше даже сначала написать черновой вариант, а потом уже обогащать его исторической конкретикой. Я, как правило, так и делаю.

Л. К. Но всегда ли такой метод возможен? Вы, скажем, писали сценарий о Пугачеве. Ведь это, очевидно, требовало знакомства с колоссальным историографическим материалом, без чего к данной теме не подступиться?

Э. В. Мне было практически достаточно пушкинского исследования и трехтомной истории Пугачева, написанной историком Дубровиным, где собрано и систематизировано огромное количество сведений, касающихся не только самого бунта, но и обычаев, обрядов, образа жизни казачества.

А вообще должен вам сказать, что сценарий допускает некоторую поверхностность. Естественно, материал знать нужно, но не так глубоко, как для того, чтобы написать роман. В кинематографе иная мера подробности — и в разработке диалога, и в разработке конкретных сцен.

Л. К. Почему?

Э. В. Да ведь объем сценария невелик. Для односерийного фильма — не более семидесяти пяти страниц. Для меня это главный закон. Если сценарий превышает данный предел, значит, в нем есть какой-то изъян, какие-то длинноты или лишние действующие лица. Когда у меня написано страниц пятьдесят, а до главного я еще не дошел, всегда останавливаюсь и начинаю что-то переделывать, переписывать, хотя поначалу все меня устраивало. Прозу в этом смысле писать легче. Бывает, застопорился на какой-то сцене, пишешь отступление или переходишь к другой сцене — и обнаруживается решение. Сценарий же подобных вольностей не допускает. Одна сцена должна быть плотно пригнана к другой. Никакого логического зазора, чтобы всегда можно было четко ответить: почему после первой сцены идет вторая и т. д.

Л. К. Вы рассуждаете, исходя из того, что существует некое разграничение между чистым профессионализмом и чистым авторством, но ведь в действительности ничего подобного, видимо, нет. Не может ли в таком случае кинодраматург-мастеровой постепенно подавить кинодраматурга-мастера, изобретатель сюжетных ходов — художника, писателя?

Э. В. Наверное, такая опасность существует. Чтобы ее избежать, я стараюсь менять тематику. Написал исторический сценарий — пишу современный, написал «Оглянись» из жизни интеллигенции — пишу сценарий «Расставания», о шоферах. Это помогает уйти от собственных штампов. А я знаю коллег-сценаристов, которые как начали писать ну, скажем, о гражданской войне, так и пишут, не останавливаясь. Один сценарий — как банду ликвидировали, другой — как драгоценности спасали. А все одно и то же. Однажды найденная атмосфера и готовые драматургические блоки, которые просто переставляются с места на место. Существуют свои штампы и в сценариях о Великой Отечественной войне. Раз заклеено крест-накрест окно, значит, война...

Я помню, что наш с Н. Михалковым

сценарий «Свой среди чужих, чужой среди своих» тоже был поначалу вполне банальным, хотя построили мы его грамотно, по всем правилам. Все, что я видел прежде о гражданской войне, в этом сценарии присутствовало. И Никиту Михалкова, который ставил фильм, сценарий устраивал. Но потом один умный человек сказал нам, что так гражданскую войну уже много раз показывали. И тогда мы стали искать драматургические решения, которых раньше в нашем кино не было. Многое просто придумывали, не зная, было ли это, могли ли быть такие люди, такие отношения между ними. Кстати, если придуманное удавалось драматургически, то мы что-то угадывали верно и с точки зрения истории.

Л. К. Ну вот, видите, даже в приключенческом кино чистый профессионализм, знание драматургической техники — величины не абсолютные. И поиск на неожиданном направлении, что и предполагает подлинное авторство, оказывается гораздо более продуктивным, чем просто следование профессиональным навыкам. Может, в кинодраматургии, как и в большой литературе, профессионализм есть нечто такое, что должно всегда оставаться как бы за скобками собственно творчества. Как сказал кто-то из великих драматургов: когда я начинаю писать новую пьесу, я запираю правила на шестерной замок.

Э. В. В таком обращении с правилами есть свой резон. Профессиональные навыки, как вы говорите, нередко вредят. Ловишь себя на том, что идешь по наработанному. Даже когда пишешь что-то заветное, выношенное. Но я тоже здесь «хитрю». Когда пишу то, что хочется написать, пишу почти как повесть. Вот и «Долги наши» сначала писал как повесть. А Алексей Герман, когда я с ним работаю, прямо говорит мне: «Пиши как повесть, с отступлениями, размышлениями». Мне это дает большую свободу, а он уже что-то выбирает для себя. Но иногда все равно приходится переделывать ту или иную сцену.

Со сценарием «Лапшин» (фильм называется «Мой друг Иван Лапшин») пришлось много поработать. Сценарий был остросюжетный. В центре — история поимки бандита. И главным образом, рассказывалось в этом сценарии про то, как оперативники сложными путями вышли на воровскую «малину» и обезвредили ее. Но Герман сказал, что надо все переделывать, всю интригу убирать. Сюжет, который я выстроил, был в значительной степени разрушен. И теперь зритель вообще не понимает, как, каким образом оперативники выходят на «малину».

Л. К. Но ведь это и не важно у Германа. Его картина — не детектив.

Э. В. Да, но сначала я жутко бунтовал. Мой профессионализм вступал в борьбу с «неправильностью», которой требовал режиссер. Я ему говорил: «Зритель этого не поймет, зрителю надо объяснить, как они отыскали «малину». Судя по тому, что вы все поняли, объяснять действительно было не нужно, и Алексей Герман оказался прав. Но ведь он — режиссер, который сам прекрасно чувствует драматургию, и у него есть уже сложившееся представление о том, каким должен быть фильм, каким будет его драматургическое развитие. А сценарист не может рассчитывать на то, что он всегда будет работать с режиссером такого класса. И сколько еще выходит фильмов, в которых уже на уровне драматургии заложена сюжетная неразбериха! Зритель подчас безуспешно пытается понять, как герой попал оттуда сюда, отсюда туда и т. п.

Так что профессиональные навыки в одних случаях мешают, а в других помогают. Тут единой системы нет. Я вообще не люблю всякие системы. Однако определенный уровень профессиона-

лизма в любом случае должен быть в наличии, иначе просто нечего будет запирать на шестерной замок.

Я читаю много сценариев, и отсутствие профессионализма у иных авторов порой просто поражает. Нет знания элементарных законов драматургии. При этом видишь, что человек явно способный, но у него в сценарии вещи главные загромождены таким количеством мусора, ненужных деталей... Их даже не составляет большого труда расчистить. Стоит убрать лишнее, как все становится гораздо стройнее. Ведь сценарий — штука жесткая. Он в большей степени требует построения, чем написания. Хотя, может быть, это индивидуально и для меня лично связано с тем, что я сценариев очень много написал. Я могу, что называется, делать эту работу с закрытыми глазами. У меня сразу, почти механически, в голове возникает некий тоннель, где я, стоя в начале, ясно вижу конец, финал сценария и понимаю, к чему действие должно выйти. А когда знаешь, какова драматургическая кривая, уже легко писать.

Вот, например, когда я писал «Оглянись» (сценарий кончался не так, как фильм), сразу увидел финал: тюремный коридор, длинный ряд камер, идет остриженный герой, а сзади дежурный, который вертит на пальце связку ключей. И тогда я понял, для чего этот сценарий нужен. К чему должна прийти история об отчуждении, возникшем между матерью и сыном.

Еще в работе над сценарием всегда дисциплинирует наличие истории, которую можно рассказать, как народную сказку. Причем рассказать в зримых образах. Я, например, даже когда пишу прозу, описываю прежде всего действие. Помню, что мой рассказ «Бешеная» мы с режиссером А. Суриным переделали в сценарий за неделю, так как рассказ содержал в себе драматургию.

Евгений Иосифович Габрилович, который был моим мастером во ВГИКе, учил, что главное — это видеть то, о чем пишешь. Поменьше пишите о том, что человек подумал, — говорил он. — Все равно вы Америку не откроете. То, о чем человек думает, уже описали Толстой и Достоевский. А вы пишите, что человек делает. По поступкам всегда можно понять, о чем человек думает. Действие в обстоятельствах — вот что должен изображать сценарист.

А у нас, к сожалению, даже в сценариях опытных драматургов этой, если можно так сказать, действенности подчас и не хватает. Вот человек решил повеситься. В сценарии нужно написать не его внутренний монолог, а то, что он будет делать в этот момент, и тогда это интересно для кино. Сцену попытки самоубийства Ханина в «Лапшине», например, я переделывал двадцать раз в поисках точных для данной ситуации поступков, действий.

Динамика, впрочем, нужна не только внешняя, но и внутренняя. В сцене должно быть драматическое нарастание, и я люблю писать так, чтобы это нарастание доходило до предела, чтобы люди готовы были в глотку друг другу вцепиться. Разговор всегда по гамбургскому счету. С хрустом сжимающийся кулак — вот символ близкой мне драматургической поэтики. Полутона у меня как-то не получаются.

Л. К. Скажите, а может ли быть у кинодраматурга своя тема или в реальных условиях кинопроизводства это непозволительная роскошь и своеобразие сценарного письма фатально ограничено суммой излюбленных драматургических приемов? Иными словами, пристрастие к «с хрустом сжимающемуся кулаку» — это предел своеобразия или нет?

Э. В. Да нет, конечно. У драматурга должна быть своя тема, своя сверхзадача. Надо знать, ради чего ты пи-

шешь сценарий. Без сверхзадачи сценарий не выстроится.

Для меня тема определилась уже в первой работе — «Долги наши». Там шел разговор об одиночестве человека. В наше время проблема человеческого одиночества, разобщенности — это серьезная проблема. Особенно в городе, где ты иногда не знаешь даже, кто живет с тобой на одной лестничной площадке.

В новом моем сценарии — «Расставания» есть перекличка с «Долгами нашими». Рассказывая о водителях, я опять говорю о неконтактности, об одиночестве. Правда, недавно посмотрел «Парад планет» А. Миндадзе и В. Абдрашитова и позавидовал. У них мощнее получилось — о нашем поколении, о стремлении сорокалетних к некой общности.

Л. К. Мне кажется, что тема только тогда может стать Темой, когда она не адаптируется, когда разрабатывается на уровне глубинного постижения жизни. Если же происходит периодическая адаптация темы в профессионально сработанных драматургических конструкциях, то будь эта тема хоть трижды актуальной и важной, она превратится в частный мотив, способный лишь осовременить действие. Не является ли такое превращение неизбежным в сценарном деле, где есть место и заказным, и случайным, и проходным работам?

Э. В. Это как получится. Все в конечном счете от тебя зависит. От твоего мастерства и самоконтроля. Если ты видишь, что идешь не вглубь, а по поверхности, что повторяешь в определенной модификации то, что уже делал, ты должен отказаться от написанного и искать какое-то другое решение.

Но иногда, что греха таить, смотришь на поверхностные решения сквозь пальцы. Вот мне студия заказала сценарий. Студию я знаю плохо, режиссеров этой студии знаю плохо. Уверен, что сценарий скорее всего примут с первого захода. В лучшем случае снимать его будет, предположим, Сидоров, который почти наверняка сделает посредственно, как бы я ни выкладывался. Так зачем я буду выкладываться, если на конечный результат это никак не повлияет? Лучше я поберегу силы для чего-то существенного. На все ведь сил не хватит. Я понимаю, что, с точки зрения большого искусства, это звучит ужасно, но в сценарную профессию такой допуск вписывается. У нас выпускается около 150 фильмов в год. Все они не могут быть шедеврами, что и является априорным условием для сценариста.

Из трех сценариев, которые я пишу за год-полтора, по-настоящему получается один. Тот сценарий, за который я перед самим собой отвечаю. А остальные — продукция, будничная работа. И я всегда знаю, что я написал. Могу поставить себе отметку.

Л. К. Сколько же у вас пятерок?

Э. В. Пятерки редко получаются.

Л. К. И все-таки чем больше пятерок, тем больше хороших фильмов. Или тут нет прямой зависимости?

Э. В. Зависимость, конечно, есть. «Расставания», «Бешеная», «Вторая попытка Виктора Крохина», «Лапшин», «Оглянись», «Свой среди чужих...», «Демидовы» — этими сценариями я был доволен, был доволен и тем, как они реализовались на экране.

Л. К. Так, может быть, все-таки есть смысл выкладываться в каждом сценарии? Ведь по отличному сценарию даже посредственный режиссер может, наверное, снять хороший фильм.

Э. В. Если б так... Ведь посредственный режиссер чем страшен? Не только тем, что он профессией своей владеет плохо, но и тем, что он все вокруг обращает в посредственность. Даже хороший, профессионально, добротно написанный сценарий посредственный режиссер может изменить до не-

узнаваемости. У такого режиссера нет элементарного уважения к сценарию.

Алексей Герман, по просьбе которого я многое переделывал, сам никогда ничего в сценарии не изменял, хотя он прекрасно владеет словом: одни его «домашние» стилизации под Толстого, Шолохова чего стоят. Когда Герману надо было переделать в сценарии всего несколько строк, он вызвал меня в экспедицию. Я даже возмущался: «Ну что, ты сам не мог вычеркнуть или переписать эти строчки?». А он отвечал: «Нет, так дело не пойдет. Это же твой сценарий».

Но чаще бывает по-другому. Я приезжаю смотреть материал и вижу, что снято начало сцены и конец. А сама сцена выброшена. Спрашиваю: «Зачем ты это сделал?» «Старик, а так короче, компактнее. По сути ничего же не изменилось». Хочется заорать на такого режиссера: «Как не изменилось, когда изменилось течение сцены, когда теперь в ней нет развития?» Все равно что вошел в комнату веселый человек и вдруг — раз, выбросился из окна. Надо, чтобы он с кем-то поговорил, что-то страшное, непоправимое узнал. Но нет — это длинно! И объяснять тут бессмысленно. Начинаешь объяснять, колотиться от злости, и дело кончается ссорой.

Режиссеров, которые так работают, целая армия. При этом еще все мало-мальски оригинальное из сценария вытравляется, потому что средний режиссер ориентирован на штамп. Вот, скажем, появился фильм «Первый учитель». И как же часто после этого на экране появляется герой, который несет идею, как крест, сгибаясь под ее непомерной тяжестью!

Открытие было тиражировано — процесс обозначается коротко, но за этим стоит множество сценариев, которые подгонялись под образец. И не только режиссурой, но и редактурой. Иные редакторы ведь тоже стремятся подогнать сценарий под привычные мерки. Так что, как видите, профессионализм в каком-то смысле вещь предательская: приучает идти по пути наименьшего сопротивления.

Л. К. А когда вы пишете сценарий для хорошего, с вашей точки зрения, режиссера, тоже ведь приходится как-то подстраиваться к его требованиям. Не снижает ли это авторскую активность, заинтересованность в результате?

Э. В. Если я знаю, кто будет делать картину, и режиссеру доверяю, то выкладываюсь полностью, пишу с особой ответственностью, перепроверяю каждое слово. Я знаю, что результат во многом зависит от того, как я напишу сценарий. И подстраиваться в таком случае к режиссеру — естественно. Он уже видит картину, и я от многого, даже удачного, с моей точки зрения, отказываюсь, ибо понимаю, что в фильме данная сцена или данная линия не нужны. А иногда и режиссер соглашается со мной в спорном вопросе, так как я тоже уже проникаюсь логикой его замысла.

Бывают, правда, случаи, когда и к талантливому режиссеру подстроиться не можешь, да и не хочешь. Тут есть свой предел. Я несколько раз пробовал работать с режиссером, которому я бесспорно доверяю. Но он буквально подавлял меня своей фантазией. Он столько предлагал, что гасил мое воображение. Я превращался в робота, который сам предложить уже ничего не может. И в конце концов я сказал: «Ты хорошо пишешь, и пиши сам, а записывать то, что ты придумываешь, — для этого я не нужен».

Л. К. Авторское начало взяло в данном случае верх над чистым профессионализмом. Почему же этого не происходит, когда речь идет о сохранении авторского «я», о сохранении своей темы? Может быть, известная непритязательность в выборе материала явля-

ется условием профессии? Может быть, дело сценариста не выбирать, а писать и писать, что предлагают.

Э. В. Я убежден, что писать нужно много. Помню, еще в институте я буквально заваливал Габриловича своими опусами. Он, когда видел меня, пугался: неужели опять что-то несет? А сейчас писание стало для меня уже потребностью. Хотя бы два-три часа в день я работаю. И стоит перестать писать на какое-то время, начинаешь мучиться, тянет за письменный стол.

Мне еще очень помогает то, что я могу работать в любой обстановке. Вырос я в коммунальной квартире и писать привык на кухне, где было шесть столов, где, не переставая, базарили шесть соседок. Там я научился во время работы полностью отключаться от внешнего мира.

Скоропись в хорошем смысле — это еще и вопрос доверия к себе. Если тебя два-три раза постигает неудача, начинаешь все время сомневаться. А если несколько раз подряд получилось удачно — возникает доверие к тому, что делаешь. Появляется способность оценивать свою работу. Ты уже веришь себе и соответственно пишешь быстрее. Сейчас иногда пишу страницу-полторы мгновенно и даже помарок не делаю. Или вот Мережко — поначалу писал очень медленно, а сейчас пишет очень быстро и много. Когда работа идет, появляется жадность к работе.

Есть, конечно, люди, которые работают медленно не потому, что они тугодумы, а просто это их психологическая особенность.

Л. К. Писать можно быстро — медленно, много — мало. Дело, естественно, не в этом. Интересно, имеет ли отношение «скоропись» к профессиональной всеядности? В конце концов, Достоевский тоже быстро писал, последние годы работал буквально на износ, а «Игрока», как известно, написал за двадцать шесть дней. Но и в такой срок он не позволил себе написать абы как, лишь бы отделаться, хотя, наверное, мог бы. И это уже вопрос не только таланта, но изначальной литературной, профессиональной позиции.

Э. В. Нет, это вопрос таланта. Один мог бы за этот срок написать такое, что мы бы за голову схватились, страшно читать. А Достоевский — гений. Все, что выходило из-под его пера, было интересно. Я недавно дневники его перечитывал — безумно интересно. Любая, даже спорная его точка зрения увлекает, захватывает.

Л. К. Хорошо, не будем о Достоевском. Даже самой слабой его вещи было бы достаточно, чтобы он вошел в историю литературы. Возьмем пример, более близкий нашему разговору.

Сегодня уже почти легендарным в кинематографе стало имя Геннадия Шпаликова. Причиной тому, наверное, не только его трагическая судьба, но и его сценарии, среди которых, по-моему, не было проходных, случайных. И даже когда Шпаликов терпел явную неудачу, как, на мой взгляд, это получилось с картиной «Ты и я», — неудача тоже была принципиальной. Это была неудача на пути решения мучивших Шпаликова проблем. А чего стоит история о том, как из чисто поэтического, стихотворного образа возник замысел фильма «Я шагаю по Москве»! Ведь, как известно, Шпаликов пришел к Данелия и предложил писать сценарий просто о том, как девушка идет по улице под дождем.

Или, может быть, Шпаликов — исключение в кинодраматургии и условия кинопроизводства диктуют более жесткие законы, не приемлют подобной романтики?

Э. В. В принципе кино, конечно, диктует более жесткие законы. Пример Шпаликова —уникален.

Я понимаю, что надо, видимо, больше отказываться, тщательнее отбирать

материал, иначе можно дойти до откровенного ремесленничества. Но у меня еще не было такого ощущения, что я утрачиваю творческие способности. Даже когда я делаю заказную работу, у меня в голове уже возникают обычно наметки другого сценария, который мне хочется написать. И я знаю: сейчас отмучаюсь и возьмусь за что-то настоящее.

Вообще мы говорим с вами «заказная работа» так, как будто бы это халтура какая-то. Нет, конечно. Вот «Люди в океане» — это был заказ. Но это было творчество. Мы с режиссером П. Чухраем ездили по пограничным заставам, смотрели, искали сюжет. И мне кажется, нам удалось в итоге поймать историю нештампованную. Фильм не похож на обычные наши картины о пограничниках. В нем есть своя сложность, есть искусство.

Отказываться от заказов даже в каком-то смысле нелепо. Мне два раза заказывали сценарии о шахтерах. Один раз — это было лет десять назад — фильм по целому ряду причин не получился. А недавно «Ленфильм» опять заказал сценарий о шахтерах. Сценарий надо было написать на основе газетного очерка. Вспоминая предшествующий опыт, я отказывался, как только мог. Но меня по-товарищески уговорили: «Производственная тема, понимаешь, надо...» Я в итоге взялся и теперь считаю, что совершил ошибку, если бы отказался.

Эту работу мне было делать интересно. Очерк давал живую историю, обрабатывая которую, я смог применить и свое профессиональное умение, и свой кинематографический опыт. К тому же в очерке я увидел близкую мне проблематику: рассказ о человеке, который в трудной ситуации взял на себя всю меру ответственности и остался в одиночестве. Вместо того чтобы поддержать его, люди стали его топить, и сердце у человека не выдержало. Картину «Восемь дней надежды» снял молодой режиссер А. Муратов, и, говорят, получилось неплохо. Главную роль — начальника шахты — прекрасно сыграл Валентин Гафт.

В то же время сценарий, на который я, что называется, ставлю, иной раз доводят в производстве до того, что впору снимать фамилию из титров. Фильму по справедливости надо было бы дать девятую категорию, если бы такая вообще существовала в тарификации Госкино. Но что делать? Не плакать же в самом деле. Я понимаю специфику, знаю, что кино — это производство...

Л. К. Значит, сценарист в своей работе в немалой степени зависит от превратностей кинопроизводства? Случайная работа может оказаться интересной, а заветная — огорчительной страницей биографии?

Э. В. Случайность и сценарист просто неразлучны. Вот я случайно встречаю в коридорах студии режиссера, с которым мы не виделись десять лет. Происходит какой-то разговор, после которого мы начинаем писать сценарий, и получается произведение искусства, а не продукция. И это не просто гипотетическая ситуация. Именно так часто и бывает.

Конечно, присутствует и элемент авторский, писательский, когда я сажусь и начинаю делать сценарий, даже не имея еще договора со студией. Пишу и не знаю, на какую студию отдам, кто этот сценарий будет ставить. Пишу то, что хочу написать.

По-писательски я сейчас работаю над сценарием про эвакуацию. По сути, это история моей матери, я уже лет пятнадцать к ней подбираюсь.

Но опять же в кино — как? Лучше писать, имея договор. К счастью, на новый сценарий договор у меня уже есть. Заявку приняли на «Мосфильме». А дальше, я уже чувствую, начнутся треволнения. Попытаюсь от-

дать сценарий режиссеру, которому верю, или сделать так, чтобы сценарий полежал до поры до времени. Но вечно он тоже лежать не может. Студия его приобрела и должна реализовать. Значит, меня будут уговаривать: «Пусть снимет Сидоров. Он вам замечательно снимет, он хороший режиссер, мы вас уверяем, он очень талантливый человек». Ты, в свою очередь, начинаешь возражать, что предыдущая картина у Сидорова не шибко удалась. А тебе опять твердят: «Это, вы знаете, случайность, так получилось, а человек он очень талантливый». И хотя я стреляный воробей, вроде бы уже знаю, что почем, но, уверяю вас, устоять всегда очень трудно. Из одного неудобства готов уступить. Нужно обладать большой твердостью характера, я бы сказал непоколебимостью Элема Климова, чтобы отбиться. Потом ведь твердость твердостью, а закон есть закон: студия купила твой сценарий и вправе им распоряжаться по своему усмотрению. Можно, конечно, пойти на конфликт, забрать сценарий и вернуть деньги. Есть такой выход. Но я что-то не знаю сценариста, который бы этой возможностью воспользовался.

Роман можно положить в стол, поскольку всегда есть надежда, что не сегодня, так завтра он будет напечатан. Но писать для себя, в стол, сценарий — абсурд. Хорошо еще появился альманах, но и там ведь обычно печатают только те сценарии, которые запущены в производство. К тому же сценарии очень быстро стареют.

Л. К. До сих пор мы беседовали, ограничиваясь вашим взглядом на сценарную профессию. Но существуют, видимо, в системе кинопроизводства какие-то общие устоявшиеся критерии оценки труда кинодраматурга. Чем, к примеру, можно объяснить вашу популярность как сценариста?

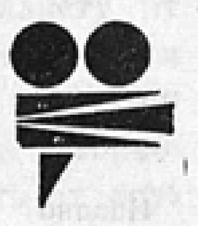
Э. В. Чем объяснить популярность? Даже не знаю. Может быть, дело в том, что мои сценарии всегда были литературно чисто написаны, были читабельны и редактуру не задевали шероховатости стиля. Помню, на первых порах на обсуждениях мне говорили: «Сценарий хорошо написан». Это, наверное, сыграло свою роль. А теперь уже есть определенная репутация, и на студиях знают: Володарский сделает в срок и на уровне.

Важно еще, чтобы сценарий был скроен, как пиджак, годный разным людям. В сценарии должен быть люфт, возможность подстройки его для того или иного режиссера. Повторяю, как правило, ты точно не знаешь, кто будет ставить твой сценарий.

Наконец, сценарист должен быть готов к компромиссам и с режиссурой и с редактурой. Я сравнительно легко иду на уступки. А вот, например, на мой взгляд, прекрасный сценарист Рудольф Тюрин — нет. И на студиях с ним уже боятся работать. У них ведь производственные единицы, план. Может быть, только так, как Тюрин, и надо?.. Не знаю.

Л. К. А не хочется ли вам бросить писать сценарии и заняться прозой? Ведь вы начинали в свое время как прозаик, с рассказа «Бешеная» в «Юности».

Э. В. Да ведь, понимаете, уже привык работать в кино. Бóльшую и лучшую половину жизни я прожил сценаристом. И потом пока еще не я бегаю по студиям с предложениями, а студии меня зовут. От добра добра не ищут.



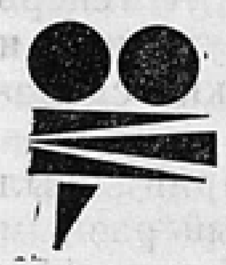












теория и история

Что такое язык кино? Эта актуальная — и дискуссионная — проблема рассматривается в статье доктора философских наук И. Лисаковского

В этом месяце мы отмечаем 80-летие со дня рождения Григория Михайловича Козинцева. О нем вспоминают Сергей Герасимов и Иосиф Хейфиц.

«ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА». Режиссер М. Ромм, оператор Г. Лавров

Мемуары и публикации

Портрет

Издано о кинематографе

Размышляя о языке экрана

И. Вайсфельд

В кинематографической среде не так уж редки проявления незаинтересованного отношения к теории искусства кино, незаинтересованного и даже — негативного. Наверное, всем приходилось слышать заявление того или иного мастера:

— Я не теоретик...

И тут же этот «не теоретик» делает заявление, жестко формулирующее его жанровые и стилевые пристрастия, его приверженность тому или иному направлению эстетических поисков в экранном творчестве.

Но, конечно же, многие художники как прошлого так и настоящего немало писали и пишут о своем опыте, о своих педагогических идеях, о своих теоретических воззрениях, касающихся в конечном итоге самой сущности киноискусства, его роли в обществе. Доказательство тому — собрания сочинений многих крупных деятелей кино, в том числе и тех, кто сегодня работает на студиях.

Словом, от теории, от осознания общих принципов своей работы, работы товарищей по искусству никуда не уйдешь. Беда, пожалуй, в другом — в том, что мы все же недостаточно осмысливаем опыт и не смелы в обоснованном прогнозировании развития искусства. Касается это и языка кинематографа.

В самом деле, вдумаемся в такой феномен, как изменение киноязыка. Сценарии Шпаликова, к примеру, и похожи и не похожи на произведения его собратьев по кинематографическому перу 30-х и 40-х годов. В свою очередь, скажем, Ежов, Клепиков, Агишев, Мережко, Володин, Черных отражают в сценариях стилистические поиски семидесятых-восьмидесятых годов. Они и созвучны сценарному творчеству первых послевоенных лет и в то же время содержат иную атмосферу, вносят новую интонацию, новое поэтическое звучание в кинодраматургию нашего времени. Подобные сопоставления мы вправе сделать и в отношении режиссуры, изобразительно-звуковой образности. Язык фильмов, скажем, Шукшина, Шепитько, Панфилова, Михалкова, Осыки или Р. Быкова каждый раз наносит новую краску на разнохарактерную палитру режиссерского творчества. Немало ярких примеров дает и зарубежная практика. Язык фильмов, таких, как «Мефистофель», «Бал» или «Суматошный мир», отражая новое содержание, неизбежно видоизменяет, выявляет новые возможности языка кино.

Будем чутки к этим изменениям, будем радоваться выявлению все новых и новых скрытых возможностей языка экрана. Обращения к общим закономерностям, важным для обогащения эстетической мысли, необходимы в первую очередь самой практике кинопроцесса в его движении навстречу поставленным жизнью вопросам. Не упустим из виду при этом, что кино, в отличие от литературы, живописи и театра, все еще активно меняют технические предпосылки, производственные условия постановки фильмов. Кто мог предположить всего несколько лет назад, что для создания кинокартин не понадобится лабораторная обработка снятого материала, что на смену придет магнитная запись, что чувствительность микрофона и пленки необыкновенно увеличится, что мы окажемся перед загадкой видеомагнитофонов, стереоскопии, полиэкрана, далеко не безразличных для языка кино. Будем любопытны, не станем закрывать глаза на то, что всеобщее распространение роботехники и компьютеров — это факт не только жизни техники и производства, он влияет и на наше творческое мышление.

Совершенно очевидно, что язык кино должен быть на высоте тех громадных ответственных идеологических задач, которые поставлены историей перед нашим искусством, в условиях, когда надо отстоять планету от уничтожения, когда наша страна находится во главе международной борьбы за мир. При этом ни критические изыскания, ни творческую практику мы не можем отделять от дру-

гих видов искусства, от всей культурной жизни, от развития науки — нам нельзя впадать в грех «киноцентризма», этакой заносчивой кинематографической сепаратности.

И. Лисаковский, автор книг «Творческий метод: свойства и отношения», «Реализм как система», взял на себя труд дать общую характеристику языка как системы в ее основных параметрах, показать взаимосвязь языка кино с языком других искусств, выявить взаимодействие различных компонентов внутри единой структуры фильма. Эти проблемы, выделенные «крупным планом» из всего комплекса проблем, связанных с поэтикой кинофильма, выражены в самом названии статьи: «Сказать и показать».

Как будто бы чисто практический вопрос о том, соотносится ли сценарий с режиссурой, слово — с изображением, изображение с музыкой. Да, практический вопрос, но он же и общеэстетический, много объясняющий нам в языковых системах экрана. Здесь — простор для размышлений, сопоставлений, полемики.

Будет хорошо, если мы преодолеем инерцию прагматического отношения к проблемам киноязыка, если развернется обмен мнениями по вопросам как затронутым в статье, так и не затронутым, но сопряженным с ними и многих всерьез интересующим.

Язык всякого искусства, в том числе и кино, так тесно связанного с историческим развитием, с социальной жизнью общества, неотделим от образного мышления художника, своеобразия его таланта.

Образное восприятие действительности не может не остаться в поле зрения участников возможной дискуссии, будь то теоретик или кинолюбитель, мастер экрана или участник факультативных занятий по кино в школе и вузе или просто зритель, пытающийся глубже постичь закономерности этого великого искусства кино.

Сказать и показать

О языке кино — его объеме и функциях

И. Лисаковский

Статья I

Язык кино... Где бы ни велся киноведческий разговор — на журнальных ли страницах, за круглым дискуссионным столом или с трибуны совещаний, — его невозможно представить без упоминания этого привычного, сложившегося, устоявшегося понятия. Да что упоминания! Язык кино — серьезная проблема теории и практики киноискусства, предмет специальных исследований, неизменная тема многочисленных конференций, семинаров и симпозиумов...

Но стоп! Уже в этих двух-трех фразах, только-только приближающих к обозначению темы, кроется некий парадокс. Вдумаемся: с одной стороны, язык кино вроде бы общепонятный, что называется, «ходовой» термин — он, стало быть, и восприниматься всеми должен более или менее одинаково, однозначно. Но он же — и проблема, а это вызывает ощущение того, что такой однозначности, то есть как раз общности понимания, нет — иначе о чем спорить, о чем дискутировать?

Так оно и есть. За кажущейся ясностью на рецензионно-критическом уровне возникают непростые вопросы, как только разговор смещается в плоскость строгих научных толкований. Преувеличением было бы утверждать, что здесь у каждого автора — свой взгляд на сущность языка кино, но в

целом под этим понятием разумеются вещи, не во всем совпадающие. В одних случаях язык кино — синоним специфической экранной образности, в других — вся совокупность художественно-выразительных средств экрана или какая-то их часть. Для некоторых авторов киноязык — лишь специальные, только кинематографу присущие творческо-технические приемы, ряд исследователей рассматривают язык кино как систему своеобразных лингвистических единиц, на которые разложимо экранное изображение... Различны и подходы к проблеме: одно дело, скажем, кино как язык, то есть как особая система среди других языковых систем, существующих в обществе, и другое — собственно киноязык, под которым мыслятся изобразительно-выразительные средства киноискусства. В этой связи словосочетания «язык кино» и «киноязык» могут выступать как разные термины, отнюдь не идентичные по содержанию...

Конечно, рассуждения на эту тему можно перебить сакраментальным: «Ну и что?» Понятия и термины, системы и средства, разное понимание, разные подходы... Все это удел теории, предмет монографических изысканий, нормальная жизнь науки, в конце концов. Нужны ли подобные нюансы тем, кто выходит на съемочную площадку, берется за перо ради очередного кинообзора или просто приходит в кинозал посмотреть новый фильм? Для этих целей, быть может, вполне достаточно «общего», давно бытующего представления о киноязыке? Пусть не во всем выверенного, но в целом всем понятного?

В принципе это так. И все же. Сугубо научные исследования, направленные на раскрытие, уточнение, углубление понятия язык кино, не только науке нужны. Это отнюдь не «искусство для искусства». От того, что мы имеем в виду, говоря о киноязыке, с какой стороны и с какими мерками к нему подходим, во многом зависят глубина и точность наших «обыденных» и кинокритических суждений, зависят конкретные содержательные и формальные художественные решения, то есть зависит практика кинодела. Зависимость эта не всегда прямая, не всегда осознаваемая, но она — существует.

Откуда идет несовпадение точек зрения на существо киноязыка и его функции при научном подходе? Не в последнюю очередь — от разных уровней исследования, от тех аспектов, которым отдается предпочтение. Следует, видимо, сразу же оговориться, какой из этих аспектов будет преимущественным в наших рассуждениях. Мы ориентируемся прежде всего на подход наиболее обобщенный — философско-эстетический. На первый взгляд может показаться, что он довольно далек от конкретных, практических дел кинематографа. Но опыт подтверждает: именно философско-эстетический аспект проблемы языка искусства — в том числе, разумеется, и языка кино — наиболее тесно сопрягается с содержательным исследованием художественного творчества. В то же время выводы, получаемые, скажем, на достаточно распространенных ныне семиотических и лингво-структуральных уровнях изучения, объективно не самые удобные для продуктивного сопоставления со структурами идейно-содержательными. А они-то в конечном итоге и представляют для нас наибольший интерес[1].

[1] В связи с выбранным аспектом рассмотрения в данной статье будет использована терминология, несколько отличная от той, которая принята на лингво-структуральном уровне (нам, например, не потребуется различения понятий «язык кино» и «киноязык» или «язык» и «речь» — под естественным языком мы будем понимать только язык словесный — вербальный и т. п.). В соответствии с этим иными могут быть и толкования некоторых понятий.

Итак, в самом общем виде язык представляется как система знаков, служащая средством человеческого общения, мышления и выражения. С помощью языка осуществляется познание мира, в нем объективируется самосознание личности. Язык является специфически социальным средством хранения и передачи информации. Примерно так (с небольшими вариациями) определяется сегодня естественный словесный язык[2], но под эту же формулировку практически подходят едва ли не все мыслимые искусственные языки[3] — включая, скажем, и систему знаков, регулирующих дорожное движение.

Достаточно ли столь общее, столь всеохватное определение? Это заведомо некорректный вопрос. Если иметь в виду, что определяется любой из возможных языков, то, конечно, подобная дефиниция в целом близка необходимым требованиям. Но удовлетворит ли она, если попытаться «сузить» вопрос и представить себе некий конкретный язык, отличный от естественного словесного? Нет, конечно.

Но здесь-то и начинаются основные трудности. Ведь каждый из искусственных, невербальных языков достаточно резко, во многих моментах качественно отличается от естественного (сопоставьте: идея и сюжет, «просто» рассказанные или изложенные литературно и — воспроизведенные на балетной сцене). В целом каждый из этих языков действительно — система, бесспорно — средство общения, мышления, передачи информации и т. д. Но ведь всегда это только какой-то спектр, какая-то «часть» того, что можно сформулировать и выразить обычным языком. В то же время многие средства этого выражения, многие принципиальные элементы несловесных языков вообще отсутствуют в языке естественном и с его помощью переданы быть не могут.

Можно сказать, что принятые общие определения языка, конечно же, необходимы, но недостаточны для выяснения специфики языков «частных», созданных исторически — научным и художественным гением человечества. Для них, следовательно, нужны свои понятийные уточнения, свои определения с более низким порогом обобщения. Это очень и очень непростая задача. По существу, сегодня нет еще четкого формулировочного «водораздела» между языком естественным и искусственным (в принятом нами понимании), как нет и убедительного общепринятого толкования для таких крупных «подразделений» невербальных языков, какими, в частности, являются языки многих видов художественного творчества.

В этом деле есть свои противоречия и не до конца осмысленные моменты. Никем из серьезных исследователей, к примеру, не ставится под сомнение, что различие между научным и художественным освоением мира, между логическим и художественным типами мышления проходит прежде всего по линии р а ц и о н а л ь н о е — э м о ц и о н а л ь н о е. Различие это, несколько огрубляя суть дела, сводится, с одной стороны, к анализу действительности при помощи специальных интеллектуальных операций, с другой — к ее эмоционально-чувственному восприятию, ее достаточно целостному пережива-

[2] См., например, статьи «Язык» в Философской энциклопедии, т. 5. М., 1970; Философском энциклопедическом словаре. М., 1983.

[3] Под искусственными языками здесь и дальше мы будем понимать различные виды систем передачи информации, отличающиеся от естественно-языковых. Эта оговорка необходима потому, что термин «искусственный язык» часто употребляется в его первоначальном и узком значении — как специально сконструированный «заменитель» национального языка, предназначенный для международного общения (например, эсперанто), для программирования ЭВМ (алгол), гипотетической связи с внеземными цивилизациями (космолингва) и др.

нию. Обратим внимание: научно-логическое мышление тесно увязывается с вербально-лингвистическими структурами. Что ж, традиция эта, бесспорно, оправдана, аналитическая функция мышления действительно преимущественно опирается на понятийные и категориальные возможности слова. Отсюда делается определенный и чаще всего однозначный вывод о том, что мышление как таковое не только связано со словом, но и неотделимо от него. Другими словами, что мышления вне слова нет.

— Но как же тогда быть с искусством? — вправе спросить читатель, которому близки проблемы и представления художественной сферы. — Разве не обладают своим, специфическим мышлением живописец, музыкант, хореограф, кинематографист? И мышление это может явно не совпадать с вербально-логическим, нередко оно просто недоступно переводу в обычную логическую плоскость, не поддается словесному пересказу...

Тем не менее во многих философских работах разных лет слова «художественное мышление» недвусмысленно берутся в кавычки как сочетание условное, метафоричное. «Мышление» цветовыми пятнами или музыкальными мелодиями, внутреннее вйдение кадра и т. д. — все это, оказывается, мышлением в строгом смысле слова называть не следует, ибо оно имеет не рационально-логическую, а наглядно-образную, пространственно-временнýю, музыкально-звуковую, пластикомоторную и т. п. природу — то есть относится к той ступени познания действительности, которая именуется конкретно-чувственной...

Не правда ли, оставляет некое внутреннее неудовлетворение, почти интуитивное несогласие это чересчур категоричное размежевание художественного и словесно-понятийного, этот пусть невысказанный впрямую, но явно подразумеваемый отказ художественному мышлению в интеллектуально-логических возможностях?..

Впрочем, неестественность, крайность столь категоричного размежевания остро ощутили в последние годы и сами философы. Не станем останавливаться на подробностях, отметим только, что многие из них с понятия художественное мышление кавычки решительно сняли, признав его самостоятельной формой мыслительного процесса, своеобразным интеллектуальным действием[4].

Решающую роль в этом специфическом мышлении играет собственный язык — язык музыки, язык кино и т. д. Интеллектуальность достигается здесь отнюдь не за счет привлечений из арсенала абстрактно-научного мышления — она проявляется «самостоятельно», в творческих действиях, направленных на создание художественного образа. Потому что художественный образ есть результат таких операций, как обобщение, идеализация, художественное абстрагирование, сложное композиционное объединение материала на основе эмоциональных, эстетико-аксиологических, мировоззренческих факторов. (Не оспаривая того факта, что никакое искусство не обходится исключительно своими «внутренними» средствами и не «загерметизировано» своим собственным языком, отметим: его сопряжение с «обычной», словесно-понятийной логикой имеет свои особенности и пределы. Подчас эти особенности и пределы игнорируются или понимаются

[4] См., в частности: Лекторский В. А. Субъект, объект, познание. М., 1980; Андреев А. Л. Художественное мышление как эстетическая категория. М., 1981; Бычков В. В. К диалектике художественного мышления. — В сб. «Эстетика и жизнь», вып. 7. М., 1982; Селиванов В. В. Социальная природа художественного мышления. Л., 1982 и др.

превратно. Крайности в этом вопросе можно было встретить в нашей эстетике 40—50-х годов. Тогда, к примеру, прямо утверждалась тождественность словесно выраженных программ с содержанием музыкальных, живописных или хореографических произведений. То есть основой всех видов художественного творчества теоретически была признана словесно-понятийная, якобы «литературная» основа — на практике она вела к подмене серьезных и полнокровных художественных разработок умозрительным схематизмом, дидактичностью, навязчивым морализаторством.)

Не будем, однако, углубляться дальше в эту бесспорно интересную и существенную для понимания искусства проблему. Сошлемся только на мысль, как бы подытоживающую затронутый аспект темы: «Если... становление наиболее общих представлений (скажем, в науке) может сопоставляться с процессом категоризации понятий, то в художественном отражении движение по этому пути приводит к построению образных форм в соответствии с идеалом, т. е. к созданию духовных моделей, удовлетворяющих самым высоким уровням постижения, максимально емко и полно отражающих идейные предпочтения и духовные ценности классов и эпох»[5]. Художественный образ, являясь образом-представлением, в то же время восходит и к интеллектуальным формам познания. Он способен не только воспроизводить внешние свойства явления, но и обеспечить обобщающее, сущностное постижение действительности.

Прежде чем сделать следующий шаг к прояснению содержания, заключенного в понятии язык кино, обратим внимание на обстоятельство, чрезвычайно существенное в методологическом плане. Основополагающим для понимания взаимодействия категорий язык — мышление является известная мысль К. Маркса о том, что «идей не существует в отрыве от языка»[6]. Именно она лежит в основе общепринятого в нашей науке вывода о неразрывности языка и мышления. Вывод этот опирается на то бесспорное обстоятельство, что Маркс имел в виду «обычный» — естественный язык и те идеи, которые единственно и могут быть выражены при помощи этого языка.

Конечно, к Марксовой формуле можно подходить сугубо исторично — сто лет назад вряд ли и могла идти речь о множественности языковых, в том числе внесловесных, невербальных, систем и о том уровне обобщения этих систем, при котором естественный язык — несмотря на свою универсальность и относительную самостоятельность — может рассматриваться как некая частность — как одна из систем. Такое понимание языка, как известно, возникло значительно позже.

Но не обедняем ли мы себя, извлекая из классического положения лишь единственный, сам по себе бесспорный смысл, связывая язык только с понятийным мышлением? Впрочем, достаточно познакомиться с другими работами основоположников марксизма, чтобы убедиться: и естественный, словесный язык они не связывали жестко только с рациональными, понятийно-логическими операциями. В «Немецкой идеологии», например, в разделе, где речь идет о параллельности возникновения и развития языка и сознания, со всей определенностью подчеркивается: «Язык есть практическое... действительное сознание»[7]. А ведь со-

[5] Шинкарук В. И., Орлова Т. И. Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности. — «Вопросы философии», 1984, № 3, с. 24.

[6] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. 1, с. 106.

[7] Там же, т. 3, с. 29.

знание — не только то, что относится единственно к интеллектуально-мыслительной деятельности. Это отражение реальности в форме как умственных, так и чувственных образов. Причем сначала непременно чувственных.

И если представить себе, что известная часть этого отражения является нам в виде искусственно созданных языков — в том числе языков различных видов художественного творчества, нельзя не прийти к выводу, что формула Маркса имеет самое широкое, не ограниченное историческим временем методологическое значение. Заложенный в ней гносеологический принцип определения языка через его отношение к мышлению оказывается необходимым и достаточным для четкой идентификации в качестве языка различных знаковых систем. Это значит, что и язык каждого конкретного искусства только тогда и постольку становится таковым, когда и поскольку с его помощью может осуществляться и функционировать соответствующее ему художественное мышление.

Какое из интересующих нас заключений можно сделать, опираясь на сказанное? Прежде всего то, что все же не всякая знаковая система достойна называться языком, хотя, понятно, любой из языков в современном понимании обязательно представляет собой некоторую систему[8].

В искусствоведческой практике «языком» подчас называют не саму систему — то есть качественно определенную целостность, предназначенную для передачи информации, — а знаки, ее составляющие. Но можно ли особым языком считать, скажем, нотную грамоту? Те или иные позы классического танца — арабеск, например? Или внутрикадровый монтаж? Пожалуй, только в приблизительном, образном смысле. Если проводить аналогию с вербальным языком (или письмом), все это скорее отдельные «звуки», «буквы», «слова», которые должны определенным образом соединиться, сложиться в законченные «фразы», запеть, зазвучать — воплотиться в образ. Художник, конечно, может и должен видеть, слышать, представлять эти ноты и позы, цветовые пятна и кадры, но художественно мыслить можно только образами. Естественно, в пределах тех «слов» и «словосочетаний», при помощи которых эти образы «выстроены». Здесь все так же, как и в естественном языке: буквы, слова, грамматика, синтаксис — все это в несомненных рамках языка, но сам язык — это уже уровень мысли, идеи, понятия. И конечно, образа — он, кстати, привилегия не только искусства...

Можно поэтому сделать вывод: в относительно строгом, категориальном смысле под языком кино следует понимать не отдельные специфические приемы («слова» и правила «грамматики»), а всю сумму и взаимосвязь художественно-выразительных средств, необходимых для создания кинообраза.

Выходит, язык кино — вся «лексика» и весь «синтаксис» экранного изображения? Весь материал и все формы образного кинематографического мышления? Вопрос не праздный. Что-то в таком широком понимании может показаться излишним, выходящим «за рамки».

Попробуем разобраться. Историче-

[8] Показательно в этом отношении определение языка, данное французским лингвистом Ж. Марузо: «Всякая система знаков, пригодная для того, чтобы служить средством общения между индивидами» (Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. М., 1960, с. 350). Столь общая дефиниция, достаточная для семиотического уровня, разумеется, не может удовлетворить при содержательно-дифференцированном подходе к языку.

ски сложилось так, что самым первым и неизбежным шагом в ощущении, узнавании, распознании кино — нового, не существовавшего ранее искусства стал принцип аналогии: на кого похоже? Больше всего — на театр, но, конечно же, и на изобразительные искусства, в значительной степени на литературу... На театр, шагнувший за пределы сцены, на движущиеся, почти непрерывно меняющиеся картины, на «овеществленную», ставшую зримой литературу... А еще чем-то это новое искусство («да полноте, какое там искусство?!») напоминало цирк или балаганное представление, — наверное, своей трюковой, «неестественной» природой, чересчур демократичной — чтоб не сказать плебейской — доступностью, зазывательной зрелищностью...

Это был сравнительно короткий период в жизни кинематографа — еще далекий от настоящего познания период его освоения, точнее — привыкания к нему. И очень скоро кино подошло к необходимости своего «самосознания» — что именно выделило его из сонма традиционных муз, какие особенности присущи ему и только ему? Кинематограф вступил в длительную полосу выявления, осмысления и изучения художественно-технических средств, которые и позволили ему стать кинематографом — «десятой музой».

Обратимся к теоретическим трудам С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкина, Д. Вертова... Вспомним мощный всплеск интереса к киноискусству не только как художественному, но и социально-философскому феномену — эта волна оставила на наших стеллажах книги З. Кракауэра, Р. Арнхейма, А. Базена... Пройдемся по страницам только что вышедших работ отечественных и зарубежных теоретиков и киноведов... Решающее большинство авторов исследовало и исследует как раз те закономерности, те принципы и конкретные художественные приемы, которые присущи только кино (или преимущественно кино).

Уже С. Эйзенштейн, работая над теорией монтажа, осмысливая существо и роль кадра, «беспереходной игры» или глубинного плана, уверенно употреблял термин «киноязык» (и, кстати, ратовал за его чистоту), охотно проводил общеязыковые аналогии, сравнивал киноприемы — тот же монтаж — с орфографией и синтаксисом [9]. И как-то повелось, утвердилось: под языком кино понимать прежде всего специфические средства выразительности — только тот круг художественно-технических приемов, которые непосредственно делают кино.

Это естественный, оправданный ход мысли. Нужно ли возражать против него? Видимо, лишь в той мере, в какой само кино или, лучше скажем, кинообразность — результат только чистых киноприемов. Если допустить, что это не так, по крайней мере — не совсем так, то вывод очевиден: приведенное понимание киноязыка верно, но недостаточно.

И здесь нельзя не коснуться такого жгучего, постоянно оспариваемого, поразному толкуемого и — чего греха таить — теоретически расплывчатого вопроса, как соотношение кино и литературы или, в приближении к теме нашего разговора, соотношение киноизображения и слова. Не будем препарировать «субстанции» существующих точек зрения и сравнивать аргументы сторон — это завело бы нас слишком далеко. Напомним главное. Хотя, казалось бы, давно и бесспорно доказано, что слово стало необходимым компонентом кинообраза, и в кинематографической практике, и в теоретических рассуждениях эта истина нередко косвенно, а порой и явно ставится под сомнение.

---

[9] См., например,: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1966, с. 83.

Корни этих сомнений и в принципиальной противопоставленности, антитетичности слова и изображения (их взаимодействие можно представить только диалектически, через дополнение — отрицание), и в том, что реальная амплитуда их соотношения в кинематографе необычайно широка (всегда можно найти убедительные примеры на самых крайних точках этой амплитуды).

Существует мнение: поскольку литература — единственный вид художественного творчества, целиком построенный на законах и возможностях естественного вербального языка, в семье искусств она стоит особняком (мы говорим: «литература и искусство», невольно их как бы противопоставляя). И не просто особняком — на первом месте. Ибо ничего так точно, так глубоко и прямо не передает мысль — и, конечно же, образную мысль, — как слово. (Не будем, однако, упускать из виду, что обычный разговорный или понятийный язык и язык специфически литературный при всей их несомненной и близкой родственности — явления разные.)

Какое из искусств обладает столь широкими, по сути неограниченными возможностями? Что, кроме слова, способно так глубоко проникать в психологию, раскрывать суть действительных или вымышленных событий?

Сегодня это уже не риторический вопрос. Сегодня возможен ответ:

— Кино.

Еще сравнительно недавно даже самые преданные адепты киноискусства не решались произносить это убежденно и веско — за подобным утверждением неизменно следовали пояснения, примеры, оговорки... Не случайно, конечно, в глазах серьезных специалистов противостояние с л о в о — и з о б р а ж е н и е могло решаться только в пользу слова. Иной подход воспринимался как нарушение традиции, как легкомыслие, почти безрассудная дерзость... Впрочем, и по сей день некоторые ученые-литературоведы, встречаясь с рассуждениями о новых качественных возможностях экрана в проникновении в духовный мир личности, в передаче тончайших оттенков человеческих мыслей и чувств, лишь снисходительно улыбаются...

Тем временем небезосновательно обретенная уверенность многих из тех, кто кино творит, кто его анализирует или преданно за него болеет, нередко перерастает в безапелляционное утверждение-тезис:

— Киноискусству доступно все.

Не будем поддаваться крайностям. Ультимативно-киноцентрическая позиция ничуть не лучше непробиваемого литературоцентризма. Доказывать это, думается, излишне, если принять определенные оговорки, если отрешиться от абсолютов.

Действительно, литературе доступно очень многое, слово способно поведать и объяснить практически все. Но оно не в состоянии реально п о к а з а т ь это. Кино, напротив, может в с е показать. Точнее — выразить в зрительных образах. И выразить без помощи слова, принципиально без слова (оно ведь и родилось немым) — и это все равно будет кино. Но оправдывает ли этот вывод, будто только «первородные» черты киноискусства, и, в частности, отсутствие слова (литературности в более широком понимании), — истинно кинематографичны? Будто язык кино — это только мизанкадр и монтаж, движение и план, освещение и ритм, трансфокация и наплыв — десятки разнообразных возможностей, которые предоставляют камера и монтажный стол в организации и технической фиксации пространственно-временных событий?

Похоже, что открытых сторонников столь узкого понимания киноязыка сегодня не столь уж много. Несомненная

и неоспоримая синтетичность кино — общепринятый и доказательный аргумент в пользу того, что любой компонент фильма, органично вписавшийся в него, — будь то слово, музыка, изобразительное решение, режиссерское мастерство или актерское исполнение — сугубо кинематографичны. Не все из этих компонентов пришли в кино одновременно — оно расширяло (и расширяет) свои возможности постепенно, но все, что экран естественно в себя впитывает, именно синтезируется, то есть обретает новую, кинематографическую специфику, и не может рассматриваться в отрыве от первородных свойств кинематографа[10]. Не узко понимаемый киноязык плюс «еще что-то», но обогащенный, более выразительный и гибкий язык кино.

(В связи с этим можно вспомнить, что и художественное слово, не имеющее возможности показать изображаемое, с незапамятных времен прибегало к услугам изобразительного искусства — к иллюстрации. Но этот союз всегда был и оставался только союзом различных искусств. Даже при удивительно удачном, подчас классическом сочетании и взаимодополнении текста и иллюстрации можно говорить лишь о конгениальности мышления разных художников — литератора и живописца или графика. Их произведения допустимо рассматривать как более или менее убедительную интеграцию, но никак не синтез. Текст и иллюстрация не сливаются в единый язык.)

Не означает ли сказанное, что возможности киноязыка, охватывающего все присущие экрану выразительно-изобразительные приемы и средства, практически неограниченны? Ведь коль скоро киноискусство — это синтез возможностей всех его составляющих, в утверждении, что ему доступно все, преувеличения, выходит, нет?

Ответ не получается однозначным. С одной стороны, благодаря этому синтезу кино в отображении реального мира в состоянии добиться большего — то есть отразить и выразить этот мир объемнее, нагляднее и конкретнее, чем отдельно взятые литература или музыка, театр или живопись. Это его огромное преимущество. Но — такова диалектика — благодаря этому же синтезу, кино не может сделать то и так, как это делают сами по себе литература, театр, музыка... Не может хотя бы потому, что, синтезируясь, возможности каждого из других видов искусств, каждого из тех компонентов, которые в своем единстве и порождают неповторимый феномен кино, в чем-то изменяются. Обретение иной специфики, иного качества не проходит без определенных потерь. Ведь литература, лежащая в основе сценария, — не вполне обычная проза повести или романа; и музыка экрана — не совсем та музыка, которая звучит в филармонических залах; и каждому известно, что хороший артист театра куда более убедителен на экране, чем хороший киноактер — на сцене...

Все это, разумеется, ни в коей мере не умаляет достоинств составляющих кинематографа. Наоборот, это именно то своеобразие, которое приближает их к требованиям киноискусства.

Но дело в конечном счете не столько в особенностях художественного синтеза, сколько в том свойстве языковой системы, о которой мы упоминали, — ее способности к воспроизведению цельного кинообраза, несущего развернутую и законченную художественную мысль. Если в силу объективных или субъективных причин этот образ не складывается (речь сейчас, конечно,

---

[10] Этим, к слову, синтез в искусстве отличается от интеграции, где отдельные части, объединенные в некоторое целое, сохраняют собственную специфику и качественную определенность. Для языковых систем более характерен именно синтез, а не интеграция.

не о «количественно»-оценочном моменте), то любые из компонентов киноязыка остаются лишь компонентами — «буквами», «словами», отдельными «фразами»... Важно подчеркнуть, что любые: и чисто кинематографические, без которых кино не могло обойтись изначально, и те, что определяют все богатство и разнообразие сегодняшнего экрана.

Тот, кто склонен относить к киноязыку только приемы и средства, идущие от технических возможностей камеры и монтажа, исходит из простой и, казалось бы, убедительной логики: без многих сторонних «ухищрений» кино существовать может, без этих, изначальных — нет. Отсюда немудреный практический вывод, претендующий на обобщение: настоящее кино исчерпывает себя именно этим «языком», все остальное — от лукавого. Остальное — «не кино». Кому не знакома запальчивая режиссерская реакция: «Да не в логике сюжета дело! Ты обрати внимание на перебивку планов, на движение камеры, на игру цветовых пятен... Разве непонятно, какую нагрузку несут здесь свет и цвет?»

Спору нет, без изначальных элементов, обеспечивающих экранному изображению определенную форму и смысл, кино — не кино. Но разве форму и смысл определяют только они? И мысль о том, что если без чего-то можно обойтись, то это что-то непременно лишнее, — не доказательство. Можно без музыки, можно без диалога, даже без актеров можно. Но значит это не больше того, что и отсутствие тех или иных элементов в тексте естественного или любого из искусственных языков. Просто при создании, формировании любого из этих текстов все элементы, все средства данного языка не нужны. Только то, что необходимо, желательно, любо художнику...

Так, казалось бы, сугубо академическая проблема характера и объема языка кино вторгается в конкретную практику, во многом определяет подход кинематографистов к решению целого ряда художественных задач.

Примечательно, что при восприятии возможностей взаимодействия чисто кинематографических приемов с другими средствами художественной выразительности на непосредственно творческом уровне на первый план широко и властно выходит вопрос соотношения пластического изображения именно с литературной основой, с ролью слова в игровом (и не только игровом) фильме.

Место, роль и возможности экранного слова в глазах многих проблема принципиальная. И предпочтение большей частью отдается все же тем фильмам, где сюжет и образную систему в целом держит изображение, а не слово. Немало, впрочем, высказано и суждений, смысл которых сводится к тому, что в кино слово вообще в лучшем случае лишь «вспомогательный» элемент, и едва ли не высшая режиссерская доблесть — снять ленту так, чтобы прибегать к нему совсем не понадобилось (в качестве примера «настоящего», то есть чисто изобразительного современного решения обычно чаще всего фигурирует «Голый остров» Кането Синдо). Неудивительно, что кинокартины с развитым диалогическим началом последовательные сторонники этой точки зрения не милуют — они не без иронии называют их радиофильмами, намекая, что их можно слушать и прекрасно понимать вне зрительного ряда. Недоверием к слову, к возможностям логики вербального языка как средству экранной художественной выразительности порожден и время от времени всплывающий тезис, будто настоящему киномастерству противопоказан литературно разработанный, отшлифованный сценарий.

Но вот, словно в пику подобного рода позиции, приходит новость: дейст-

вительно для передачи по радио итальянскими и шведскими специалистами подготовлено шесть лучших фильмов режиссера, упрекнуть которого в «некинематографичности» просто грешно, — Ингмара Бергмана. Как явствует из печати, тексты сценариев Бергмана настолько тщательно отшлифованы, а диалоги несут такую большую драматургическую нагрузку, что их практически без «переделок» можно дать на радио в виде радиопьес...[11].

Наверное, каждый из сторонников разного подхода к слову в кинематографе по-своему («частично») прав. Потому что — это факт — и сегодня вполне можно снять выдающуюся ленту, в которой произнесены будут — если будут — считанные слова. И верно, что чрезмерно перегруженные словом («заболтанные») или слишком олитературенные картины нередко грешат дидактичностью и плоской иллюстративностью. Но ведь с не меньшей вероятностью можно сделать и сугубо «разговорный» фильм бесспорно высоких кинематографических достоинств — только что приведенный пример с лентами Бергмана достаточно красноречив. Правда, наконец, и в том, что тот или иной режиссер, явившись на съемочную площадку без сценария и даже без каких-либо рабочих набросков, подчас способен так сымпровизировать сцену, что она станет украшением будущего произведения. Можно, видимо, и весь фильм снять по наитию, целиком полагаясь на пластическое вйдение, имея в голове лишь самый общий, приблизительный план... Все это случается, всему этому есть живые подтверждения.

Но значит ли это, что каждый из таких фактов нужно абсолютизировать, возводить в ранг безусловной тенденции и настаивать на ее предпочтительности для кино в целом? Вряд ли. Все это моменты хоть и реальные, но частные — под общее правило они явно не подходят. Да и можно ли сегодня серьезно ратовать за кинематографический пуризм, не признающий слова? Или за отказ от добротной литературной основы? Нормальная житейская логика подсказывает, что даже теоретическая возможность преобладания в наши дни «немых» фильмов — полный нонсенс (показательно, что тот же Кането Синдо, насколько помнится, к своему же опыту создания бессловесного фильма больше не возвращался: этот прием понадобился ему для данной темы, для данного сюжета). А разве нехватка сценариев не перестала быть одной из самых жгучих проблем современного кинематографа?

Да, нормальная житейская логика против подобных обобщений. Но дело не только в ней, этой логике. Не нужно забывать, что в такой сфере, как художественное творчество, соблазн расширения собственного опыта до масштабов закономерности находит опору и в ряде объективных факторов. Заключаются они в том, что «количественный» момент в искусстве никогда не был и не может быть решающим, направленность тенденций и качественный уровень развития данного искусства на том или ином историческом этапе могут определять явления отнюдь не массовые и, более того, — даже единичные. С другой стороны, в художественном творчестве не существует правил и обобщений чрезмерно жестких и однозначных — абсолютных, подобных, скажем, физическим или математическим законам. В теории и истории искусств нет такого правила, которое не знало бы исключений, и нет такой обобщающей рубрики, в противовес которой невозможно было бы найти явно выпадающие явления и факты художественной жизни. В силу этого субъективно-оценочный момент обладает здесь весьма ощути-

[11] См. «Советская культура», 1984, 13 ноября.

мым удельным весом, и важно, чтобы лично прочувствованная частичная правда не подменяла и не искажала суммарной картины общих закономерностей — тех, что объективно отражают преимущественное, основное, перспективное в развитии искусства.

Сказанное, разумеется, полностью относится и к пониманию характера, объема, функций киноязыка, к ви́дению взаимодействия изобразительного и словесного начал в киноискусстве. Здесь может быть — и непременно бывает — свое, индивидуальное ощущение пропорций между изображением, словом, всеми другими средствами художественной выразительности — в этом, видимо, и кроется своеобразие, «узнаваемость» авторского взгляда на мир. Главное, чтобы эта избирательность, безусловно обогащающая экран индивидуально-стилистическим ви́дением, не подменялась прокрустовым ложем «обязательных» регламентаций для всего кинематографа.

Известно, например, сколь уважительно относился писатель Алексей Толстой к изобразительным возможностям кинофильма, как ценил это «великолепное оживление» слова. А вот свидетельство кинорежиссера Сергея Герасимова: «Из всего, что я сделал в кино, мне наиболее дороги сценарии, потому что там — слово. А слово всемогуще в передаче образного мира. К сожалению, в процессе последующего воплощения слова в пластические образы кино почти неизбежны компромиссы и утраты»[12]. Столь активную поддержку «чужой» музы может, видимо, позволить себе тот, кто верно и успешно служит своему искусству...

Окончание следует.

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

К 80-летию со дня рождения Григория Козинцева

Личность мастера

Сергей Герасимов

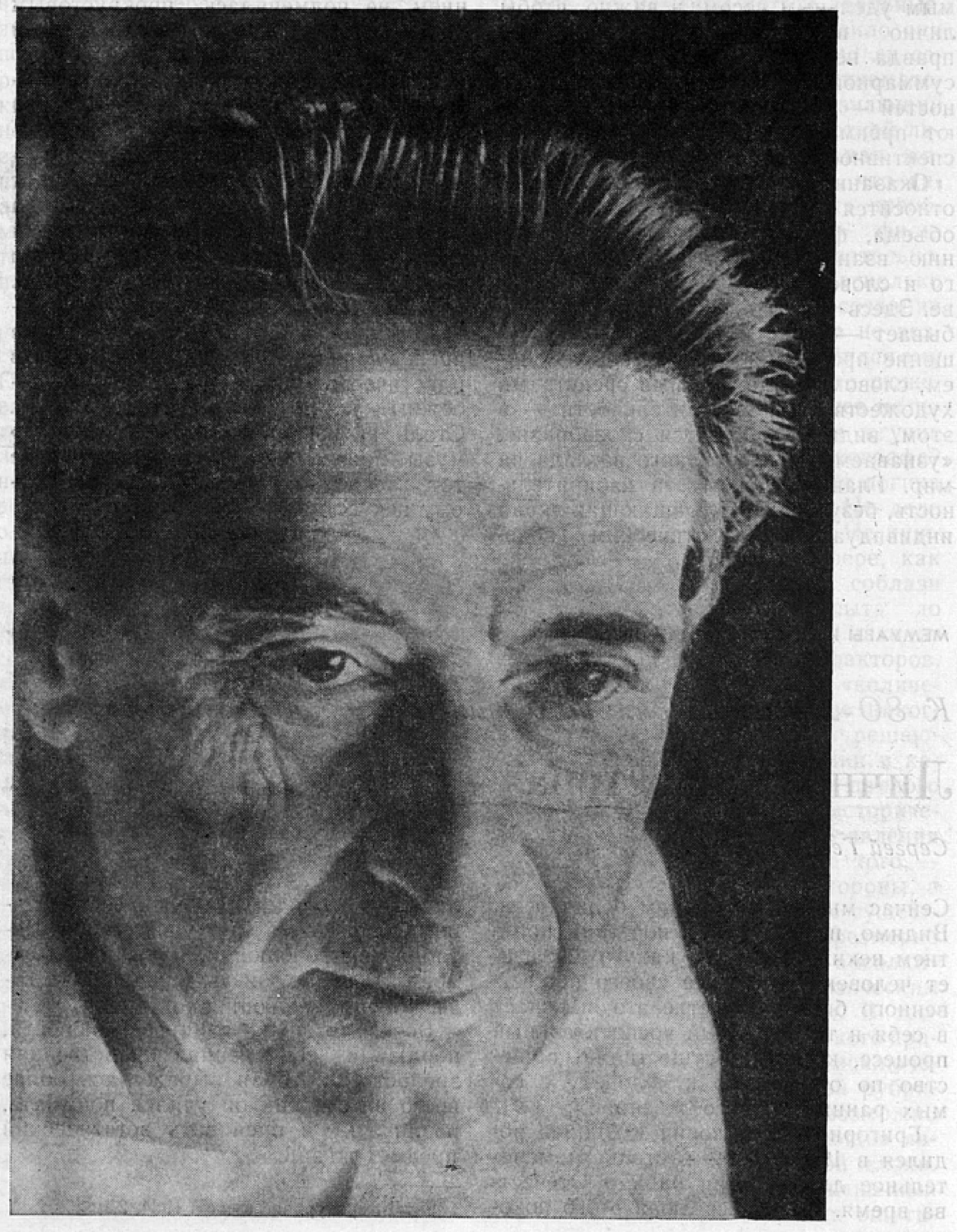
Сейчас мы много говорим о личности. Видимо, подразумевая под этим понятием некий результат, какого достигает человек в процессе своего общественного бытия. Понятие это включает в себя и тот сложный воспитательный процесс, который осуществляет общество по отношению к человеку с самых ранних лет его жизни.

Григорий Михайлович Козинцев родился в 1905 году — в столь знаменательное для истории нашего Отечества время. Как и все люди этого поколения, в молодом, но уже сознательном возрасте он стал свидетелем Октябрьской революции, начал свою самостоятельную жизнь в первые же годы новой, революционной эпохи.

Всех, кто знал Козинцева в юности, поражала его ранняя нравственная зрелость, которая выражалась более всего в том, как он учился понимать, различать и оценивать эстетический предмет жизни.

---

[12] «Литературная газета», 1984, 2 мая.



Сейчас, когда перед нами серьезно встает вопрос о значении литературы наряду с такими мощными средствами информации, какими стали в наши годы кинематограф и телевидение, полезно напомнить на примере Козинцева, что значила книга в ту пору, когда кино оставалось еще ярмарочным развлечением.

Тот беспрекословный авторитет, каким пользовались Козинцев и Трауберг у своих учеников в эпоху ФЭКСа, был прежде всего следствием признания их обширной эрудиции. Всем нам было тогда от семнадцати до двадцати, и Эйзенштейн в свои двадцать пять лет представлялся нам пожилым человеком. Но авторитет Козинцева объяснялся отнюдь не только нашей влюбленной преданностью учеников. Мы видели, как складывались отношения руководителей ФЭКСа с властителями дум того времени: я имею в виду Маяковского, Мейерхольда, Тынянова, Шкловского. В глазах мастеров ФЭКС представлял явление, достойное внимания и уважения не потому, что он объединял буйную, предприимчивую молодость, а потому, что создателями этой мастерской были люди, имеющие кроме бунтарских девизов и лозунгов уже достаточно глубокие связи с перспективами нового, революционного искусства.

Разумеется, сознание молодого ищущего поколения того времени определяла диалектика отношений нового со старым, за ниспровергательской фразой нередко таился серьезный и с годами все нарастающий интерес к духовным богатствам человека. И те педагогические беседы, какие постоянно вели «фэксовские мэтры» со своими адептами и учениками, при всей методологической непоследовательности раскрывали перед нами гигантскую панораму мировой культуры.

Все это как-то естественно, само собой входило в нашу жизнь, когда знакомство с литературой, театром, цирком, пластическими искусствами органично сочеталось с занятиями акробатикой, боксом, фехтованием...

ФЭКС был для нас не только школой, он был местом жизни, где мы проводили время с утра до ночи, начиная с уроков актерского мастерства и кончая выколачиванием знаменитого елисеевского ковра, доставшегося нам в наследство вместе с особняком на Гагаринской улице. На этом ковре мы крутили свои фордшпрунги и кульбиты или занимались киножестом, который вел сам Григорий Михайлович Козинцев и который включал в себя все основы актерского творчества в масштабах немого кинематографа.

Справедливость требует заметить, что кроме знаменитого ковра был еще и изрядно потрепанный рояль, за которым в течение всех занятий оставался один из самых преданных фэксовцев, к тому времени уже достаточно поживший на этом свете пианист Алексей Бэм. Все наши композиции, экспромтно рождавшиеся по вдохновляющей воле Козинцева, всегда шли под музыку Бэма, которая столь же помогала нам в формировании ритма и даже самого жанра действия, сколь и украшала его.

Сейчас, когда я вспоминаю наши занятия, у меня нет уверенности в том, что они были единственной дорогой к постижению тайн искусства, но тогда мы верили в это, а вера, как известно, великая сила. И все же главным было не то, что мы делали на чисто учебных занятиях мастерской, главным были наши отношения с мастерами, наше каждодневное общение с ними. Главным была та святая вера в правду их художественных позиций и оценок, в серьезность и насущность тех творческих целей, которые они ставили перед нами.

Именно тогда, на рубеже 1924 и 1925 годов, мы испытали первое потря-

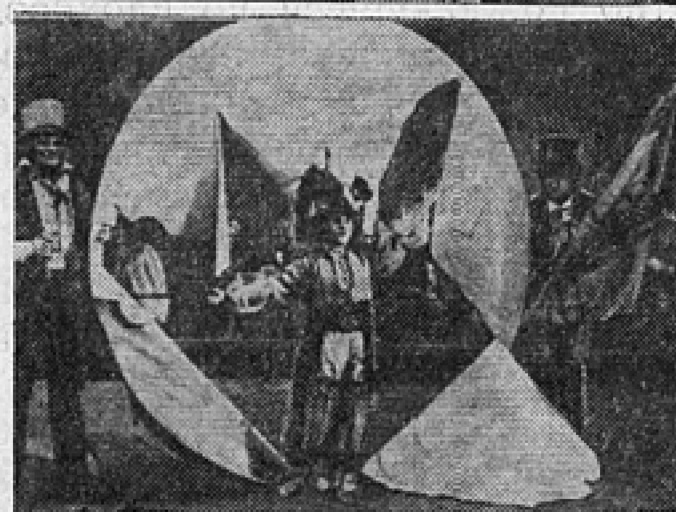
Слева — сверху вниз:
«ЮНОСТЬ МАКСИМА»
«С. В. Д.»
«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Справа вверху:
Л. Трауберг и Г. Козинцев на съемках фильма «ЮНОСТЬ МАКСИМА»

Справа внизу.
Г. Козинцев на съемках «КОРОЛЯ ЛИРА»













Г. Козинцев на выборе натуры

Оператор Ионас Грицюс и Григорий Козинцев

сение — Козинцев и Трауберг побывали в Москве на эйзенштейновской «Стачке». Мы сидели вокруг ковра на деревянных скамьях, сколоченных по доброте душевной управдомом бывшего елисеевского особняка, ставшего в свои достаточно зрелые годы страстным и яростным поклонником ФЭКСа. Мы сидели и слушали, как Козинцев взволнованно, срывающимся голосом рассказывал о «Стачке». Потом помолчал и закончил так: «Вот и получается, что все, чем мы с вами тут занимаемся, — пустяки изрядные. Сейчас всем есть о чем подумать». Мы никогда не видели его таким, и у каждого щемило на душе в предчувствии неизбежных перемен. И они наступили. И это было началом нашей зрелости.

Сейчас, когда ФЭКС переживает как бы вторую молодость, подтверждением чему являются выезды Л. З. Трауберга с фильмом «Новый Вавилон» во многие страны мира, принято, рассматривая историю ФЭКСа, вспоминать первую кинематографическую декларацию эксцентриков под названием «Похождения Октябрины», затем ленту «Мишки против Юденича» (фильм, который отнял у нас немало времени и здоровья, так как весь был построен на трюках, часто не столь впечатляющих, сколь опасных для жизни) и «Братишку» — лирическую повесть о дружбе шофера со своим грузовиком. (По поводу всех этих ранних работ ФЭКСа написано немало, и сейчас тем более нет необходимости возвращаться к их подробному разбору.)

Затем было «Чертово колесо» — лента, которая сблизила нас с замечательным человеком — Адрианом Ивановичем Пиотровским. За этим гротескным детективом последовал фильм, сделанный по сценарию Тынянова,— «С.В.Д.» — о декабристах Южного общества. Как видите, был совершен скачок от суперсовременного материала к революционной истории в романтическом ее осмыслении. Поэтика этой картины несла в себе некоторые «мирискуснические» традиции, которые также были отнюдь не чужды художественным симпатиям Григория Михайловича. Вместе с тем он, как и многие его сверстники — люди начала XX века, — естественно, не смог оказаться вне влияния очень сильной и талантливой художественной среды, какая сложилась в России на рубеже веков, дав такие явления в искусстве, как Станиславский и Мейерхольд в театре, Блок и Маяковский в поэзии, Шухаев, Анненков, Врубель, Сомов, Добужинский в живописи. Список имен, которые влияли на молодого интеллигента этого поистине переломного времени, когда каждому предстояло осмыслить новый век в его истинном масштабе, можно было бы бесконечно продолжать.

Затем был фильм о Парижской коммуне «Новый Вавилон», не умирающий в своем художественном и социальном значении, фильм «Одна» — об учительнице в алтайской деревне в эпоху коллективизации — и, наконец, трилогия о Максиме, которая прославила Козинцева и Трауберга в масштабах мировой кинематографии.

Я сделал этот краткий экскурс, чтобы напомнить современному читателю, что ничего не бывает случайным в этом мире — все имеет свою историю, свои истоки.

Для того чтобы прийти к суровому реализму трилогии о Максиме, видимо, надо было пройти весь этот достаточно противоречивый путь, на котором были и случайные, временные отклонения, и фундаментальные открытия, глубинные постижения, формирующие судьбу художника.

Я люблю вспоминать Козинцева и вне зависимости от его картин, просто

как человека, чей нравственный состав, выражаясь языком Достоевского, совершенно неповторим. Конечно, это свойство каждой натуры, каждой личности. Но, как говорится, личность личности рознь. У Козинцева были такие свойства души, которые мне представляются основополагающими для зрелой натуры. Козинцев был человеком долга. Долг вел его от фильма к фильму, приобщая зрителей к величию искусства, которое он полагал главнейшим учителем жизни. Обращение Козинцева к Сервантесу, Гоголю и Шекспиру есть прямое выражение сжигавшей его страсти к прозрению жизни силой искусства. И я бесконечно благодарен Григорию Михайловичу за то, что он с первых же дней нашего знакомства последовательно приучал меня, как и всех нас, его учеников, к постижению правды и красоты человеческой жизни.

Будучи иронистом, иной раз весьма резким в оценках разнообразных явлений окружающего его мира, он отбрасывал усмешку, когда дело касалось судеб народа, его жизненных интересов, масштабов его просвещения. Никакие утешительные палиативы в сфере образования и воспитания человека никогда не казались ему достаточными. Как он бился, доказывая право постановки «Гамлета» в нашем советском кинематографе, как волновался, ожидая отзвука на эту работу, и как ликовал, когда зритель проголосовал за эту картину 45 миллионами посещений.

Был выигран главный бой, который и сейчас, в наши дни, не теряет своей актуальности.

Сколько было переговорено с Козинцевым в разные годы жизни по этому поводу! Как я любил видеть его вспыхивающие глаза, когда речь заходила о новых явлениях литературы, театра, живописи и, разумеется, кинематографа. Посредственные работы он как бы оставлял вне поля зрения, понимая необходимость и неизбежность так называемого репертуара. Но когда появилось нечто, что могло послужить примером творческой удачи или творческого поражения, он воодушевлялся безмерно и при этом был в споре предельно категоричен. Однако оценки его были всегда продуманы и взыскательны. А так как Козинцев обладал явным педагогическим талантом, то он прекрасно понимал, что требовать от каждого работающего в искусстве точного совпадения с твоими вкусами и представлениями — дело не только не реальное, но и вредное, ибо оно может привести к стиранию авторской индивидуальности художника. Козинцев был одарен чувством беспристрастной справедливости. Если он видел талантливое произведение искусства, сделанное даже не в свойственных ему выразительных формах, то прежде всего констатировал талант художника, а уж затем мог вступить с ним в спор.

В этом смысле поистине бесценное значение не только для современного киноведения, но и для современной педагогики имеют его сочинения, пятитомное собрание которых завершается в издательстве «Искусство». И уже сейчас, когда четыре тома поступили в продажу, видно, как необходимы труды Козинцева широкому читателю. Книги расхватываются с завидной быстротой, хотя они отнюдь не представляют легкого чтения.

Козинцеву исполнилось бы в эти дни 80 лет.

Он ушел из жизни, далеко не исчерпав своего таланта, своих творческих сил, своих творческих замыслов. Но все, что им создано, вошло в историю мирового кинематографа, осталось нам, его ученикам и наследникам, и будет служить многим и многим поколениям.

Перед фотографией

Иосиф Хейфиц

Я вглядываюсь в небольшую фотографию. На ней — человеческое лицо. Нет, это не портрет, не вымученный фотографом ракурс, не эффектное освещение и лихая композиция. Передо мной рабочий момент съемок «Короля Лира», Козинцев, схваченный на лету, в сутолоке и неразберихе массовой сцены, «щелкнутый» без предупреждения, незаметно, врасплох.

И все же — передо мной именно портрет, в нем вся внутренняя суть человека в момент труда. Какое предельно собранное внимание, какая внутренняя концентрация, когда забываешь обо всем, кроме снимаемого кадра, забываешь, кажется, дышать. И — мысль, напряженная до предела. Вглядываясь в это лицо, я вижу, как Козинцев вместе с нищим и мудрым королем проживает каждое мгновение, пропуская его через свою душу. Я ощущаю резонирующий нерв режиссера в сжатых губах, в глазах. Но главное — я не могу отрешиться от впечатления, что он страдает, гримаса страдания видна на его усталом лице. На фотографии — художник, признавшийся однажды в своих дневниковых записях, что единственное, что он еще не утратил,— это способность терзать себя глубоко, с истинной страстью, так как ничего из его замыслов не получается, ничего он не в силах добиться. И это признание человека, чьи фильмы триумфально прошли по миру, приумножив честь и славу советского кино.

Да, только такой, как он, безжалостный и строгий к себе, мог с полной ответственностью говорить о том, как трудно «быть самому себе судьей», и признаваться: «Не дай бог испытывать этот суд. А без него — ничего сделать в искусстве нельзя».

Все еще не хочется верить, что Козинцева уже двенадцать лет нет среди нас. Я вижу его живым, мятущимся. Вот он, высокий, худощавый человек, нервно расхаживает по аудитории перед своими учениками — будущими режиссерами. Он не учит их неким профессиональным приемам мастерства, или скорее ремесла, потому что не верит в мастерство как в нечто застывшее, незыблемое, усвоенное раз и навсегда. Он учит главному — мыслить. Он говорит о времени и о мире, какими их видели и понимали Шекспир и Гоголь, Чаплин и Эйзенштейн, Толстой и Чехов. «Специфика кино, — говорит он, — это вопрос двух недель. Важно другое — глубина постижения, смелость и новизна замысла, умение погрузиться в мир художника, чье произведение перед тобой. Этим часто пренебрегают, «переводя» литературу на экран и делая из Достоевского и Толстого авторов мелодрам». Он внушает своим ученикам, что в искусстве нельзя лгать.

Однажды Козинцев рассказывал мне, как пришли к нему журналисты из одной газеты и, приготовив блокноты, спросили, что такое мастерство. Это было нужно для новой рубрики, в которой высказались уже строители и сталевары, хирурги и живописцы. Журналисты очень надеялись на мои ответы — рассказывал Григорий Михайлович, — но беседа наша, увы, оказалась неудачной. Я начал с того, что мастерство — это умение отказаться от мастерства, от того, что уже умеешь. И все начать сначала.

Мы часто говорим о том, что ху-

дожник должен быть взыскательным, требовательным и нелицеприятным в критике. И строгим. Все это не так уж трудно, когда относится к творчеству соседей, а не к своему собственному. Сила авторитета Козинцева всегда была и есть в том, что его беспощадность и бескомпромиссность суждений прежде всего обращены к себе самому. Многие теряли покой и сон, попав под огонь его критики. Но, краснея перед разящей силой его аргументов, понимали, что право на это он заработал ценою собственной бессонницы, своей глубокой тревогой за судьбы искусства.

У Козинцева были излюбленные темы для бесед с товарищами. Одна из них: кино разговаривает с миллионами, оно не терпит рафинированности, дряблости, трудной заумности киноязыка. Вот что он писал в своих рабочих тетрадях: «Я отказался бы от самых образованных докладчиков, от выставок, издания брошюр и всего этого, лишь бы мою работу смотрели, пусть в залах, где плохая проекция, на передвижках, лишь бы зритель, в пальто и галошах, замирал, волновался вместе с жизнью, возникающей на полтора часа на грязном, в швах, полотняном четырехугольнике».

Он был в самом высоком смысле демократичным художником. Ему были одинаково близки революционное новаторство Эйзенштейна и демократизм чаплинского юмора. Он с увлечением изучал «Историю двадцатикопеечного театра» великого мима Дебюро. Сложность искусства Козинцев видел не в изощренности «киноязыка», а в том, чтобы рассказать правду о времени и его главной теме. Он писал: «Совесть — главная тема века». Его символом веры в исскустве была мысль, строгая и безжалостная. Только она помогает художественному произведению выстоять с честью перед судом времени.

Когда технический прогресс подарил кинематографу широкий экран, многие увидели в этом прежде всего возможность разместить в кадре больше людей и больше лошадей. В постижении человека возникла опасность ложного масштаба. Именно тогда Козинцев начал писать свою книгу, назвав ее полемически — «Глубокий экран».

Козинцев оставил нам прекрасное наследство — свой пятитомник: историю жизни, творчества, историю времени, в котором он работал. Мысль, время, совесть были главными критериями при оценке собственного творчества и творчества его «товарищей по оружию».

Он ненавидел в кино громкие слова, райские мелодии, приукрашенную действительность, но он был в истинном смысле историческим оптимистом. В советском кино за всю его историю, пожалуй, не было другого героя, который своим революционным оптимизмом, своим юмором и презрением к смерти поднялся бы до таких типических высот воплощения образа русского рабочего на экране, как рядовой партии большевиков — Максим. Нужна была большая смелость, чувство правды, чтобы решиться возвысить сентиментальный романс рабочих окраин о голубом шарфе и любимой барышне до уровня революционной песни, которую и сейчас, как полвека тому назад, распевают с улыбкой трудовые люди во многих уголках мира.

И еще одно понятие приобретало в устах Козинцева высокий смысл, который он постоянно подчеркивал. Это — достоинство художника, которое для него состояло в чувстве ответственности перед людьми, перед временем, перед самим собой.

Так об этом думал он сам и так писал: «Художник создает свое произведение для народа, потому что он сам часть этого народа». Это не громкие слова — такой была его жизнь!

портрет

Когда технический прогресс подарил кинематографу широкий экран, многие увидели в этом прежде всего возможность разместить в кадре больше людей и больше лошадей. В постижении человека возникла опасность ложного масштаба. Именно тогда Козинцев начал работу над «Гамлетом», ставшим, по-моему, с полным правом...

Гражданин. Боец. Художник

Виктор Демин

Работы Александра Ивановича Медведкина по праву входят в золотой фонд не только советского, но и мирового киноискусства. С его именем связано немало ярких творческих открытий, которые имеют принципиальное значение для развития кинематографической образности, познавательной функции кино.
Поздравляя Александра Ивановича с его 85-летием, мы с радостью отмечаем, что он по-прежнему полон сил, творческих планов, жизненной энергии. Новые его картины — это всегда заметное явление документального экрана, это всегда страстное слово публициста, стремящегося разобраться в самых сложных политических проблемах века, всякий раз ведущего поиск на неожиданном художественном направлении.
Неуспокоенность, дерзновенность — неотъемлемые качества Александра Медведкина, идущего в искусстве и в жизни сложным и интересным путем. Именно как о художнике-первооткрывателе и пишет о нем киновед В. Демин, обращаясь в своей работе прежде всего к малоизученным страницам творческой биографии художника.

С именем Александра Медведкина к читателю входит эпоха. Большевик, член партии с шестидесятилетним стажем, ровесник века, он на себе испытал его бури и потрясения. В седле, в шлеме буденновца брал Перекоп. Тысячекилометровым рейдом ходил на Пилсудского. А в Великую Отечественную уже не расставался с кинокамерой, дневал и ночевал в блиндажах и траншеях 2-го Белорусского. В начале 30-х годов партактив Москвы посылает Медведкина, как и многих других московских коммунистов, на село, проводить коллективизацию. А середина 50-х застает Александра Ивановича на целине, среди тех, кто первыми прибыли обживать эти суровые края. В 1926 году, попав на киностудию, он вдохнул сладковатый, «карамельный» запах тогдашней пленки — и вот уже без малого шестьдесят лет остается творцом идейно бескомпромиссного, активного, наступательного кинематографа.

Шло время — менялись формы: учебный ролик для взвода в разведке, игровые кинобасни, короткие документальные сатирические обличения, полнометражные комедии, кинопублицистика, фильмы-памфлеты, сложенные из кадров кинохроники, отснятой по всему свету... Вместе с формами менялись приемы и способы изложения авторской мысли. Но устремленность оставалась прежней, коммунистической. С той же запальчивой страстью, с какой он когда-то клеймил бракодела, головотяпа, бюрократа, лодыря, Медведкин теперь берет на прицел прислужника империализма или «ультрареволюционного» болтуна, нацистских недобитков из ФРГ или президента, сделавшего военный психоз основой своей внешней политики.

Меняться внешне при внутренней верности себе — это вообще черта Александра Медведкина как художника, как человека.

Случалось, на некоторое время судьба посылала ему относительную передышку в официальных, порой в очень даже солидных кабинетах. Он воспри-

нимал ее именно как передышку — перед очередными, неминуемыми битвами. Вставал пораньше на час-полтора, заносил на бумагу то, что приходило в голову, что могло пригодиться завтра. Не сценарий — так сценка, не сценка — так зарисовка, не зарисовка — так смешная подробность внешности или речи... Все шло в общую копилку. И едва выпадала возможность, с мальчишеским каким-то восторгом он, бросив столичный уют, отправлялся в Туву или в казахские степи на съемки.

У «подвижничества» — корень от «движения». Владимир Даль так определяет подвижника: «славный великими делами, на каком-либо поприще»; «доблестный делатель», «храбрый, удачливый воитель». Но так же и «подвизающийся на пути веры и праведничества». Несмотря на почтенный возраст, Александр Иванович Медведкин остается не только прославленным мастером, но и «доблестным делателем» на своем «поприще». «Дела» его давно уж стали предметом почтительного штудирования в самых разных уголках мира; непримиримый нрав «храброго, удачливого воителя» виден в каждой из его лент. В той, которую он только что закончил, под названием «Тревога» — тоже. Но исконным импульсом, изначальным была и остается для него непоколебимая вера в коммунистические идеалы, самоотверженное служение им.

Все помним по школе монолог Корчагина о том, что самое дорогое у человека — это жизнь, «и прожить ее надо так...» Не все, вырастая, готовы к такой степени самоотверженности ради своих убеждений — «чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества» — Александр Медведкин может так сказать. Этой борьбе он отдает все мысли, все силы.

Понять его «Счастье» («Стяжатели») вне учета этих обстоятельств невозможно.

Помню, как в 1960 году со свеженьким дипломом киноведа я вошел в проходную Госфильмофонда. Даже большому знатоку истории, работающему там, обязательно подвернется что-нибудь неожиданное. А я себя в знатоках не числил. Тем сильнее, молниеподобнее поразила меня эта лента.

Конечно, по учебной программе полагалось знать творчество Медведкина. Импозантный, седой профессор Николай Алексеевич Лебедев упоминал о нем в своем курсе лекций. Но речь шла о сатирических короткометражках, о попытке создать отечественного «серийного героя». Попытки, неподсудные истории, поскольку ленты не сохранились... А здесь!.. Помню, сидя в ожидании в маленьком просмотровом зале, я мрачно предвкушал что-то вроде «Механического предателя», казус с несомненным отпечатком времени, только не по части достоинств, а совсем наоборот.

И вот он начался, этот решительно ни на что не похожий фильм — ни в нашей, ни в зарубежной практике, — «Сказка о горемычном стяжателе Хмыре, его жене-лошади Анне, о сытом соседе Фоке, а также о попе, о монашках и других чучелах». Лишь только пропал этот вступительный титр, как появился следующий: «Посвящается последнему колхозному лодырю».

Нелепость? Досадный анахронизм? Смешение эпох и стилей? Между тем столкновение пародийно-сказовой интонации с реалиями наисовременного (к выходу картины) быта — ключ ко всей вещи. Безмятежно-пасторальное «жил да был» — и тут же строгие понятия: «политотдел», «двадцатитысячник», «классовый враг», «кулак». С одной стороны, ветхая, как мир, история Иванушки-дурачка, получающего от судьбы шишки да зуботычины, способ-



«СЧАСТЬЕ»

ного возложить надежды разве что на скатерть-самобранку, всемогущую щуку да необыкновенно мудрого Конька-горбунка. А с другой — привольная и свободная жизнь приходит к герою как раз с началом совместной обработки земли, с коллективным образом деревенского существования.

Условность, не скрываемая, а подчеркнутая, алчно собираемая, бережно лелеемая, оказывается здесь не самоцелью, не занятным штукарством, не гарниром, дабы проглотили прописи политграмоты. Она была единственно верной дорогой к цели, которую поставили перед собой художники.

С помощью оператора Г. Трояновского и художника А. Уткина режиссер Медведкин так организует внутрикадровое пространство, что глазам озадаченного зрителя предстают не привычные пропорции перспективных соотношений, не точка в центре как место схода параллельных, а особое, как бы лишенное перспективы, истинно с к а з о ч н о е пространство.

Попробуйте царя из древней байки совместить с кем-то из реальных Рюриковичей! Да и слыхано ли дело — отдавать полцарства вместе с милой дочуркой заезжему прощелыге самого низкого рода! У сказки своя история, своя география, своя анатомия и психология — на детский манер. Прекрас-

но прописавшаяся в сегодняшней мультипликации с ее плоскостным изображением, с ее вечным чудом ожившего, заговорившего рисунка, та же сказка в игровых сюжетах чаще всего режет глаз естественностью лесов, зверей, настоящего коня с настоящей упряжью, настоящей кольчуги...

Кинематографу, если он взялся за сказку, надо забыть, что он родственник фотографии. Механический глаз, привычный аппарат фиксации, приходится заменять магическим кристаллом, влекущим в ящик диковинок, в кунсткамеру, в мир теней.

Медведкин вообще отменяет солнце в кадре, а с ним вместе — и свето-тональный, объемный рисунок. Да и какая тень может быть у вполне условной, фольклорной фигуры? Нет смены утренних и вечерних часов, нет понятия хмурой или ясной погоды, нет климата, нет времен года. Мы не видим, как вырос урожай. До поры мы и не верим, чтоб на этой скудной, однообразно серой, пыльной скалистой земле могло что-нибудь уродиться. Когда сообщают: «Уродилось!» — мы и к этому относимся, как к новому чудесному допущению. И действительно, в следующих же кадрах мешки с зерном растащат, оставив в ладони у Хмыря жменю зерна, и ту — потаенную.

Раздавались упреки в адрес «Полешка», одной из короткометражек Медведкина, что кадр там голый — не просматривается далеко вокруг ни деревца, ни кустика. Новатор отважно шагал своим путем, отмахиваясь от недалеких советчиков. Более «голый» кадр, чем в «Счастье», трудно себе представить. И в самом деле, лишь этот крайний лаконизм может сделать видимый мир подобием сказочного. Сказка не ведает детализации, боится мелочного уточнения. Предмет утвари в ней есть или нет, он появляется, когда в нем возникает нужда по сюжету. Стремясь к подобному сверхлаконичному взгляду, режиссер оставляет видимым лишь то, что потребуется для игры в сказку: маленькую собаку и ее огромную цепь, мерина, чья голова высунулась из курятника, усыпанный склянками дырявый забор, окружающий совершенно голое, пустое пространство двора. Если кадр редко-редко распахнется в глубину, к горизонту, то лишь для того, чтобы дать приют новому обобщению: это «простор», это некое «оттуда» — и вот уже видна фигура путника по дороге. Но чаще пространство, которое мы видим, теснится к самой кромке кадра, как бы к авансцене, отрезанной от глубины забором, стеной хаты, оврагом, гребнем холма, иногда — ракурсом, непроизвольно пригибающим человека к земле или, оторвав от нее, рисующим на фоне ровного-ровного, без облачка, неба.

«Хмырь», разумеется, вполне современное словообразование, связанное общим корнем с «охмурением», «охмурежем». Но имя вполне в старорусском духе. Существовали в старину такие слова, как «чмур» — хмель, «чмура» — жизнь в черном теле, «чмурила» — шут, гаер, проказник. Был еще «хмыра» — плакса, хныкалка, отсюда же «хмырить» — горевать, дуться, сердиться.

«Горемыка Хмырь», таким образом, горемыка в квадрате — и на старый, и на новый манер. Как сама эта киносказка разом близка и традиции Салтыкова-Щедрина, и обличительным «сказкам» Маяковского или Демьяна Бедного! Здесь лубок остается данностью языка, а данностью содержания становится плакат.

Два притока слились в «Счастье»: это, во-первых, линия короткометражных медведкинских кинобасен (они постепенно увеличивались в размерах — от одночастевого «Полешка» к получасовому фильму «Дурень ты, дурень!») и линия «кинофабрики на колесах», невиданного рейда «кинопоез-



«СКЛЕРОЗ СОВЕСТИ»

да» по ударным стройкам пятилетки, где впрямую, обличающими кинодокументами (но также и косвенно, с использованием, например, впечатки мультипликационного верблюда) кинематографисты «косили дрянь», помогая бороться с равнодушием и головотяпством, с грязью и неряшливостью, с устаревшими формами труда и быта. Были выезды в совхозы-гиганты — там тоже нашлось дело хозяйскому заметливому «киноглазу».

В работе над короткометражками возникала тоска по большой форме. В поездках, в повседневных трудах кинодокументалиста вырисовывалась главная цель, достойная большого, серьезного разговора. Не тупой бракодел. Не зазнавшийся бюрократ. Не лентяй — в силу своей физиологии и привычек. А лентяй социально-психологический. Та самая «кондовая», «мякинная», «сермяжья» Русь, что становилась тормозом на пути прогресса. Та типология личности, та линия поведения, что требовали решительного перевоспитания или выкорчевки.

Вот почему половина фильма, три части из шести, посвящены давней истории — как, выражаясь нынешними терминами, выбивали из Хмыря и ему подобных всякую искру социальной активности. У соседа Фоки вареники сами плюхаются в сметану и летят в рот, а к Хмырям не идет счастье — и все тут. Даже пухлый кошель с деньгами, случайно найденный по дороге, и тот не помог: купили собачку, чтоб стерегла несуществующее добро, купили коня, серого в яблоках (черные яблоки старательно нарисованы на сером фоне) — чем кормить, никто не ведает. Посадили прутик, танцуют вокруг него от радости... А и привалил во двор самый высокий урожай — все растащили «семеро с ложкой». Решил тогда Хмырь, что пора ему помирать. Так не дали! Перепугались! Сосед побежал к уряднику, тот — в земство, к губернатору, нагнали пехоты, артиллерии, кавалерии. Исполняли приказ: «Выпороть до полусмерти, но чтоб жил!» А дальше титры удостоверяли, что еще варился Хмырь в военном котле, на хо-

лоде и голоде, под пулями и газами... Откуда, в самом деле, взяться милой доверчивости к лозунгам о завтрашнем его счастье?

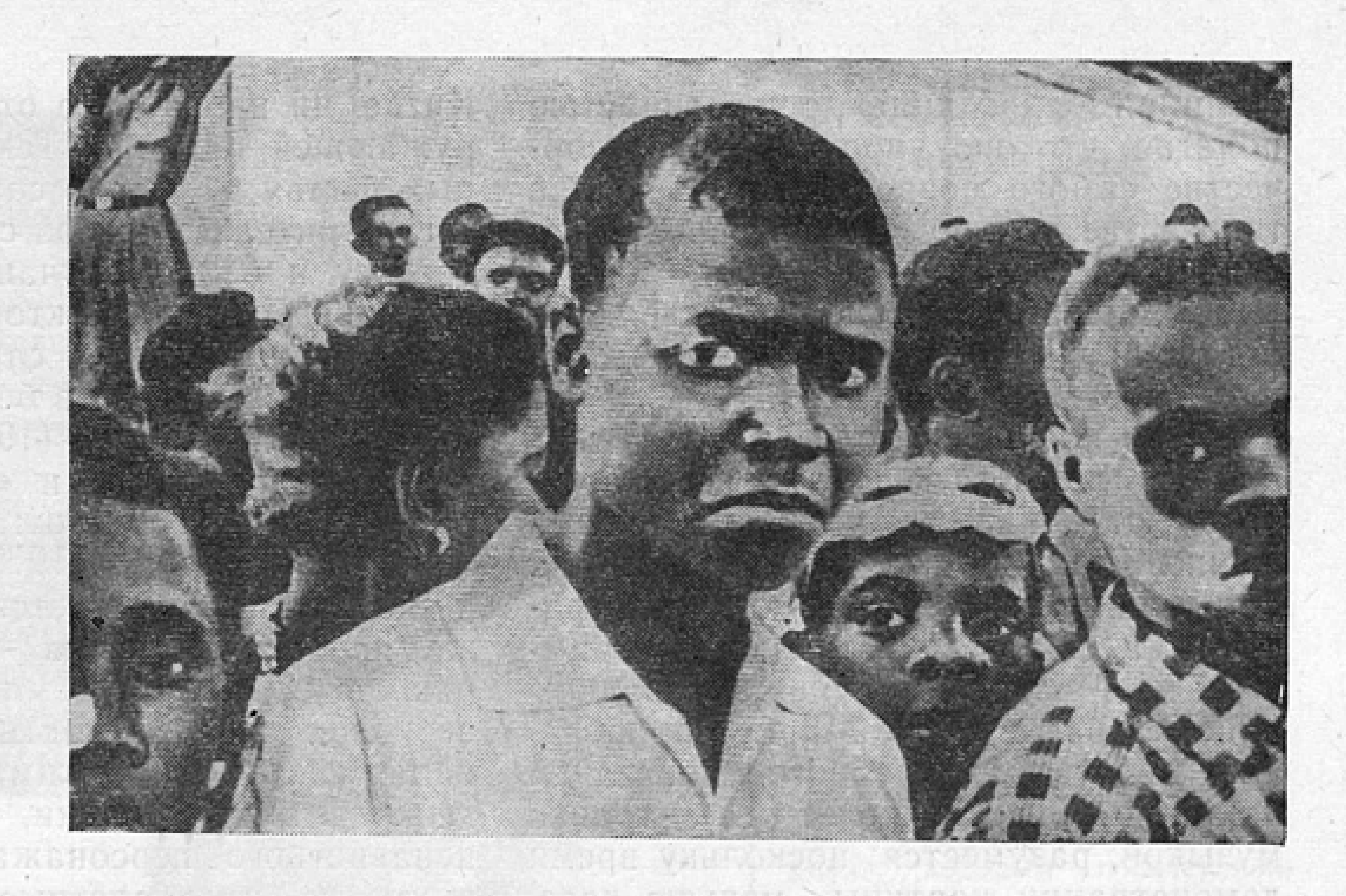
Основательность, неторопливость Медведкина как художника тоже надо учитывать, думая о его творческой судьбе. В 1930 году, когда увидели свет его первые короткометражки, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко были уже признанными мастерами революционного кино, чуть ли не мэтрами. Это был год дебютов Зархи и Хейфица, братьев Васильевых, Райзмана — тех, кому выпало сыграть такую большую роль в наступающем десятилетии. «Счастье», вышедшее в 1935 году, становится одной из последних значительных немых лент советского кино. Уже два года как победно завершена коллективизация, и кулак стал персонажем, в общем-то, историческим.

Таким образом, и вторая половина ленты, современная и актуальная, воспринималась уже в известном смысле как взгляд в недавнее прошлое. Добавим: еще и своего рода взгляд в будущее, сказавшийся в изображении колхозного невиданного благосостояния. Вот мы и получаем реальную сложность композиции: она и клеймила, и призывала, и утверждала разом, смеялась и над Хмырем, пока он не перестроился, и вместе с Хмырем — над всеми «чучелами», то есть пережитками отдаленного прошлого.

Сатирическое маховое колесо передавало движения на колесики чистой эксцентриады. Как истое откровение смотрелись сцены, где герой пытается камешками выгнать козу из своего огорода; ее загнал туда злодей Фока, чтобы отвлечь сторожа Хмыря от охраны общественного амбара. Хмырь мечется между своим и общественным, то есть между стяжательским и общечеловеческим в своей душе... Когда же чистенький, подстриженный, переодетый Хмырь, этакий сельский задумчивый интеллигент, не может на просторах большого города избавиться от узелка со старой одеждой, раз за разом попадая впросак, — здесь не сатира, здесь чистое комикование и совсем иной режим взаимодействия экрана со зрительской душой.

Гипербола как поэтический ход — не просто преувеличение. Сколько ни преувеличивай, если при этом не откроется некое новое качество, нового суждения о предмете не будет. Медведкин в этом отношении — ученик Салтыкова-Щедрина, мастер таких гипербол, которые не смех порождают в зале, а что-то вроде «черной паузы», эффекта отвисшей челюсти — от неожиданности и от снайперской точности попадания в цель. В одночастевке «Фрукты-овощи», обличая бюрократов, он наделил их настоящими медными лбами, с аккуратными петлями и щеколдочками. Бумажное море («Дурень ты, дурень!») в одной канцелярии, занятой поисками запропавшего генерального плана, превращается в самое настоящее море, и сотрудники, продолжая поиски, вынуждены то и дело нырять под всплывшие канцелярские столы, а тут и нагрянула очень кстати комиссия РКИ (Рабоче-Крестьянской Инспекции). Или вот еще: с огромной высоты недостроенного дома свалился кирпич. Ударил он по голове сидящего внизу сапожника и — рассыпался в прах. Взял сапожник обломок кирпича, размял его в пальцах и сказал прямо в зрительный зал: «Разве это кирпич?» Одним словом: «Позор бракоделам» («Про белого бычка»).

Первая половина «Счастья», про старую жизнь, блистает подобными находками буквально на каждом шагу. Мерин, объевший травку на дворе, забирается в поисках соломы на крышу, и, чтобы снять его оттуда, нет другого способа, как подняться туда самой Анне и взвалить конягу на плечо. А эпизод пахоты? Все круче и круче стано-



«УТРО РЕСПУБЛИКИ ГАНА»

вится скудная землица, вот уже по совершенно вертикальной стене тянутся мерин и Хмырь. Надоело это мерину, лег он и дальше ни с места. Что делать? Надо запрягаться самой Анне — за то она и обозвана во вступительных титрах «лошадью». И покрикивает на нее Хмырь, кнутиком помахивает. Сомлела Анна, зашлась—живо сбегал он за водицей, но подал, по привычке, как лошади, из ведра. Нарвал цветочков, уселся рядом, спел веселящую песенку под гармонь — он ведь лирик, этот Хмырь! Эх, кабы жизнь его не мордовала!.. Но перерыв окончился, снова Анна натягивает хомут, снова замахивается кнутом Хмырь, снова, видимо, ругается: «Ах, ты, волчья сыть, травяной мешок!»

Солдаты, понятное дело, должны выглядеть на одно лицо. У медведкинских солдат старой русской армии оно и впрямь одно. Идут они, стоят, сидят, кашеварят, поют или пляшут под балалайку — а все равно как будто беспрерывно идут на приступ. Страшный, до мурашек по телу, символ человека, не принадлежащего себе, превращенного в марионетку.

В восторженной рецензии на картину (она вошла в шеститомник его избранных работ) Сергей Михайлович Эйзенштейн писал об этой сцене, что здесь Медведкин по эффекту достигает Гойи.

Создатель «Броненосца» встретил «Счастье» с искренней радостью. Он тут же после просмотра отправил поздравительную телеграмму режиссеру и студии, позже анализировал картину на двух лекциях во ВГИКе, потом, в 1935 году, упоминал о ней с трибуны Всесоюзного совещания по кино, поставив «Счастье» в один ряд с «Чапаевым» и «Встречным». Для его концепции трех кинематографических пятилеток это был действительно удачный пример синтеза того, что было найдено в двух предшествующих: поэзии и драмы, героя-символа и героя-характера, интеллектуального и психологического кино. Эйзенштейн говорил

о «линии Медведкина», с уверенностью полагая, что она упрочится и в творчестве самого первооткрывателя, и в творчестве его неизбежных продолжателей.

Увы, фильм Александра Медведкина остается уникальным явлением в нашем кино.

Новая жизнь приходит к «Счастью» в 60-е годы. О нем пишут, его демонстрируют в кинотеатрах и по телевидению, регулярно показывают на встречах с зарубежными кинематографистами, в ретроспективных программах, на Московском международном кинофестивале. Крис Маркер приобретает ленту для клубного показа во Франции. Он озвучивает ее — только музыкой, разумеется; поскольку время демонстрации картины меньше часа, добавляет к ней вступительную часть, в которой рассказывает о Медведкине, о его кинопоезде, приводит отрывки из недавнего (по тому времени) интервью с режиссером. Картина имеет оглушительный успех в Париже и в провинции. Несколько позже ее демонстрируют по французскому телевидению. Фильм шел и в других странах, вызывая все новый интерес к Медведкину, к малоизвестным за рубежом страницам истории советского кино.

Сатирик и публицист, он нашел себя в жанре документального кинопамфлета. Берется «чужая» хроника, только соответствующим образом монтируется — по методу Эсфири Шуб. Самыми простыми, казалось бы, словами излагается суть происшедшего, то, что заботит режиссера, — но какой удивительный получается сплав! Чудится — это тревожные сигналы со всего мира коснулись души художника и вызвали его гневную, страстную реакцию. Ничто не оставляет его равнодушным: ни реваншизм, поднимающий голову в Европе, ни происки империалистов, ни левацкие «тотальные эксперименты», проводившиеся недавно в маоистском Китае, ни варварское отношение к окружающей природе. Тексты в некоторых фильмах читает сам режиссер, и тогда зритель с особой силой ощущает тревогу и боль, звучащие в каждом его слове. Для тех, кто вызывает его гнев, он не жалеет сарказма. В его активе «Разум против безумия» (1960) и «Закон подлости» (1962), «Дружба со взломом» (1966) и «Склероз совести» (1968), «Тревожная хроника» (1972) и «Безумие» (1979).

В главном он остается прежним. Та же ярость неприятия всего, что отравляет жизнь на Земле. Та же приверженность к саркастическим интонациям, к сатирическим краскам. Размножив кадр хроники, он заставляет ненавистного персонажа выписывать странные полубалетные движения — случайный жест становится способом убийственной характеристики. Садат, прибывший с «миссией мира» в Тель-Авив, произносит при прощании у трапа громкую фразу на иврите: «Большое спасибо!» — Медведкин останавливает время. Под эту фразу, звучащую вновь и вновь, он подверстывает изображения разрушенных израильскими бомбами школ и больниц, издевательств над мирным населением, ям, переполненных трупами... И снова повисает черная, леденящая пауза...

Он тот же. Он верен себе. Только что законченный фильм «Тревога» он снабдил подзаголовком «Размышления старого человека». Речь идет об американской администрации, о президенте Рейгане. И не только о них. Речь о безответственности и авантюризме, о глобальном ханжестве, которые приносят так много бед, став линией имперской политики США, об агрессивности, которая ныне опасна как никогда.

На восемьдесят шестом году жизни он остается тем же, кем был всегда.

Гражданином. Борцом. Художником.



издано о кинематографе



О. Якубович. Вера Марецкая. М., Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984

Э. Лындина. Валентина Владимирова. Судьба и роли. М., Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984

Эти две брошюры — об актрисах, которым посчастливилось выразить в своем творчестве суть народного характера.

О. Якубович последовательно очертил сквозную тему Веры Марецкой — «тему эмансипации женщины, тему утверждения ее как человека и гражданина нового общества» — в процессе разбора экранных работ актрисы, вошедших в сокровищницу нашего искусства. При этом он уделяет преимущественное внимание проблемам психологического анализа, выдающимся мастером которого была Марецкая. Автор пишет: «...замечательной русской актрисе было дано подняться еще на одну очень важную ступень эстетического познания жизни... и волнующе выразить суть с о в е т с к о г о х а р а к т е р а, рожденного новой революционной действительностью».

Рассказ о крупных, любимых зрителями многих поколений экранных работах В. Марецкой включает высказыва-

ния о неотразимой действенности ее искусства (здесь приведены свидетельства Николая Асеева, Фаины Раневской, Михаила Пришвина). О том, как работала Марецкая на съемочной площадке, вспоминают Иосиф Хейфиц и Алексей Баталов. А высказывания самой Веры Петровны — их в брошюре немало — дают представление о постоянных раздумьях и поисках, о непрерывном, всепоглощающем труде, вводят нас в творческую лабораторию великой актрисы.

Якубович говорит о том, как прочно и многосторонне связано художественное наследие В. Марецкой с жизнью страны, с крупными проблемами времени. Автор пишет доступно, памятуя о жанре брошюры и адресе издания. Анализ растворен в повествовании, его не отягощает специальная терминология. И это хорошо. Однако порой хотелось бы более подробного разговора об особенностях мастерства актрисы.

Закономерность объединения в одной рецензии этих двух брошюр объясняют слова Э. Лындиной: «...самое, должно быть, главное — актриса (Валентина Владимирова. — *Е. П.*) по-своему рассказала о русской женщине, принявшей на свои плечи тяготы и боль других, стойко несущей эту трудную ношу. О том же говорили с экрана в довоенное время Вера Марецкая, Валентина Телегина, Елена Тяпкина».

Валентина Владимирова не играла центральных ролей, но вошла в зрительское сознание, вошла прочно, на правах самостоятельного художника, со своей темой, со своим внутренним миром. Очерк о ней предваряется статьей самой актрисы. Мы узнаем о том, как деревенская девчонка в тяжкое послевоенное время ощутила великую силу театра, неодолимую тягу к нему, как училась она у педагогов и своих товарищей по искусству самому ценному — чувству партнерства. Она размышляет о высокой идее Материнства на земле, о долге перед детьми, о бережном отношении к природе, о непримиримости к потребительству.

Исповедальная, искренняя эта статья позволяет полнее ощутить связь личности и судьбы актрисы с ее творчеством. Э. Лындина, развивая и дополняя суждения В. Владимировой, дает цельный и рельефный портрет актрисы. Рассказывая о ее ролях, автор очерка выявляет вклад В. Владимировой в наш кинематограф, раскрывая существенную значимость сыгранных ею персонажей «второго плана» в художественной структуре заметных произведений экранного искусства.

Обе брошюры хорошо оформлены. Фотографии и кадры из фильмов удачно сочетаются с текстом.

Следует приветствовать доверие авторов к возможностям живого рассказа о творческом и жизненном пути художника, равно как и умение ярко, доходчиво описывать актерскую лабораторию. И все же в этих книжках иногда не хватает обобщений, связи с проблемами современного искусства, и не только с актерскими. Конечно, ориентация на массового читателя порождает свою специфику. Однако не случайно ведь самые удачные из осуществленных в последние годы изданий ВБПК — те, которые рассчитаны на читателя думающего, пытливого, всерьез интересующегося киноискусством. Хочется пожелать издательству, занятому большим и полезным делом, смелее искать новые формы научно-популярного повествования.

...Еду в автобусе, перелистываю эти брошюры и вижу, как жадно скользят по страницам глаза моих попутчиков, заприметивших знакомые и дорогие актерские лица...

Е Пешкова

Кишинев

Ыйе Орав. Кальё Кийск. М., Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984

Широкую известность эстонскому режиссеру Кальё Кийску принес фильм «Цену смерти спроси у мертвых» (1979), поставленный по сценарию Мати Унта. На XI Всесоюзном кинофестивале в Ереване картина получила один из главных призов. По фабуле это почти детектив — своеобразный фильм-расследование. А по сюжету — глубокое и самобытное социально-психологическое исследование ге-

роического характера. В центре произведения — образ несгибаемого революционера, коммуниста, подлинного рыцаря без страха и упрека. Рассказывая об этой картине, анализируя ее художественные особенности, эстонский критик Орав убеждена в том, что «Цена смерти...» — закономерный этап в творчестве К. Кийска — актера и режиссера. Ибо он с первых своих шагов на сцене (в 1953 году Кийск окончил ГИТИС) и в кино обнаружил пристальный интерес к сильному, крупному, цельному, социально определенному характеру, к образу положительного героя. И в каждом своем самостоятельном фильме (начинал он как сопостановщик) — «Ледоход» (1963), «Оглянись в пути» (1965), «Им было 18» (1966), «Полуденный паром» (1967), «Безумие» (1968), «Берег ветров» (1972), «Сойти на берег» (1974), «Красная скрипка» (1976), «Лесные фиалки» (1981) — режиссер прежде всего исследует корни, истоки народного характера, рожденного своим временем и неразрывно с ним связанного.

Автор книжки в хронологической последовательности рассматривает ленту за лентой, выделяя главные особенности художественного мышления и режиссерской манеры К. Кийска. Мы становимся свидетелями напряженных и целеустремленных творческих поисков мастера, укорененного в национальной культуре, кровно связанного с советской действительностью, с важнейшими проблемами нашего века.

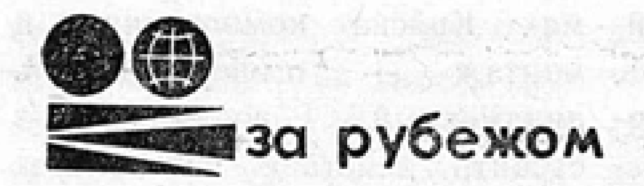
Материал фильмов К. Кийска включает и современность, и недавнее прошлое, в первую очередь — события Великой Отечественной войны, и историю. Так что его творчество дает широкую панораму жизни эстонского народа, начиная с первых лет нашего века. Как подчеркивает Орав, основная тема К. Кийска-кинематографиста — «глубокий психологический (я бы уточнил: социально-психологический.— *В. И.*) анализ поведения человека в период переломных исторических событий».

Кийска некоторые считают режиссером чуть суховатым, иногда чересчур сдержанным, временами излишне рассудочным. На мой взгляд, — это хорошо показано в брошюре, — эстонский мастер принадлежит к режиссерам интеллектуального склада; для его строгой, графически четкой манеры характерны сознательное самоограничение, так сказать, дисциплина выразительных средств, лаконичность и емкость образных решений; однако это еще не означает отсутствия эмоциональности; просто она иной природы — не яркая, открытая, бурная, а внутренняя, скрытая. Вспомним лучшие фильмы Кийска, в том числе и «Цену смерти...» — в них эмоциональность дает о себе знать не столько в отдельные моменты, в кульминационных точках, сколько в художественной форме произведения в целом. Особенно — в монтаже. Орав не раз пишет о том, как драматически напряжены в фильмах Кийска композиция и монтаж — темпераментный, динамичный. Режиссер любит строить действие на контрастах, на резких столкновениях событий, персонажей: конфликт в его работах всегда ясен, четок, обнажен. Центральная ситуация картин Кальё Кийска — ситуация сложного выбора, в ней и раскрываются характеры персонажей, и мы понимаем, какова цена принятого решения.

Это качество с особой определенностью присутствует в картине «Цену смерти спроси у мертвых». Коммунист-подпольщик Антон Соммер — наиболее полное выражение идейно-эстетического идеала режиссера, о чем убедительно пишет Орав.

Брошюра Ыйе Орав — пример удачного творческого портрета режиссера, идущего в искусстве своим и далеко не всегда гладким путем. Жаль только, что автор уделила сравнительно мало внимания освещению связей К. Кийска с национальной культурой, с художественными традициями эстонского народа. Об этом в книжке говорится, но только на уровне материала, содержания фильмов и чаще в плане констатации. Кроме того, отмечая успехи мастера, не следует умалчивать и о его просчетах, о том, что не получилось. Мы знаем, что Кийск как режиссер рос от фильма к фильму, однако давалось это нелегко и непросто: о трудностях, о цене успеха хотелось бы узнать побольше.

В. Ишимов



Творческий портрет испанского режиссера

Зарубежный фильм на нашем экране

«Звезды» мирового кино

Синерама

CINE ESPAÑOL

Карлос Саура: траектория исканий

Кирилл Разлогов

Кармен... — это имя мгновенно вызывает поток ассоциаций. Новелла Проспера Мериме, опера Жоржа Бизе, стихи Федерико Гарсиа Лорки, серия театральных, экранных воплощений образа, ставшего символом роковых, пагубных страстей и неистребимого жизнелюбия, упоения свободой...

В течение одного только 1983 года появилось почти одновременно три совершенно разных экранных варианта классического сюжета: киноопера в постановке крупнейшего итальянского режиссера Франческо Рози, авангардистская парафраза «вечного бунтаря» француза Жан-Люка Годара «Имя — Кармен» и изысканная балетно-драматическая постановка знаменитого испанца Карлоса Сауры. Именно эта последняя — пожалуй, наиболее оригинальная и художественно самобытная — «Кармен», с которой мы впервые познакомились на XIII Московском фестивале, вышла недавно на наши экраны.

Фильм Сауры заинтриговывает зрителя не сразу, а постепенно. Поначалу он кажется хроникально-документальным — Антонио и Пако (то есть выдающийся балетмейстер и танцовщик Антонио Гадес и композитор Пако де Лусия) ищут исполнительницу главной роли в готовящейся балетной постановке. Их выбор падает на молодую танцовщицу (Лаура Дель Соль), недостаточно опытную, но зато наделенную незаурядным темпераментом и магической привлекательностью — быть может, потому, что ее зовут Кармен.

Начинаются репетиции, и «хроника» постепенно уступает пальму первенства балету — мотивам Бизе, нанизанным на музыку и танец стиля фламенко. Страстная любовь Антонио и Кармен (поэтому-то он и выбрал ее с первого взгляда), ее ученичество-соперничество с Кристиной (Кристина Ойос — прима-балерина труппы, которой в жизни и на экране руководит Гадес), их блестяще поставленная балетная стычка плавно переводят фильм в новый регистр. Вымышленный игровой сюжет теперь будет шаг за шагом повторять в жизни то, что разыгрывается теми же персонажами на сцене.

Реальность и фантазия, балетные эпизоды и подлинные чувства причудливо переплетаются, свободно переходят друг в друга и сталкивают зрителя не столько с неразрешимым ребусом, сколько с серией художественных вариаций на темы классического произведения. Герой, заново переживающий (только где — в жизни, на сцене, на экране?) драму Хосе, обманутого своенравной возлюбленной, наносит ей в финале роковой удар за кадром, воплощая непреходящую актуальность этой извечной психологической коллизии, не случайно звучащей особенно пронзительно, обостренно на испанской почве, в национальных музыкально-хореографических формах.

Каковы же истоки этого по-своему уникального замысла? Сам Саура объяснял его так: «Мы с Антонио Гадесом попытались синтезировать оперу, роман, испанский балет, фламенко и современный сюжет на базе элементов музыкального ритма и танцев, иногда очень простых, иногда чрезвычайно усложненных. Симбиоз оперы Бизе — очень «французской» по духу — и фламенко был своего рода вызовом. История Кармен как бы постоянно курсирует туда-обратно: героиня-испанка, образ которой стал мифологическим благодаря писателю-французу, вновь обретает у нас свой первоначальный облик» [1].

Обращение к национальной традиции для Сауры чрезвычайно важно. Художественная специфика его картины может быть до конца понята и осмыслена, только исходя из своеобразия всего творческого пути режиссера.

●

[1] "Revue du cinéma", 1983, N 386, p. 22.

Карлос Саура Атарес родился 4 января 1932 года. Его детство пришлось на трагические для Испании годы — годы гражданской войны, завершившейся поражением республиканцев и установлением — почти на четыре десятилетия — фашистской диктатуры генерала Франсиско Франко. Воспоминания о войне будут неоднократно возникать в экранных видениях Сауры и его персонажей. Сам режиссер признавался уже в начале 70-х годов: «Я очень хорошо помню детство, и мне даже кажется, что в некотором смысле война наложила на меня более сильный отпечаток, нежели я сам полагаю... Скажем, хотя этот пример и немного банален, для Пруста детство — это серия более или менее поэтичных деталей семейного плана, для меня же воспоминания пронизаны насилием: бомба, которая попала в мою школу, окровавленная девочка с осколками, поранившими лицо. И это не литературный образ, а реальный факт» [2].

Саура учился в католической школе, которой обязан своими воспоминаниями герой картины «Кузина Анхелика» (1973). И антиреспубликанская пропаганда в классе, и обрамляющая фильм сцена бомбардировки фашистской авиации — плод непосредственных детских впечатлений автора, включенных в сложную структуру ленты. Религиозное образование и окружение, неизбежные для испанца тех лет, способствовали обострению непримиримости будущего режиссера ко всякому духовному гнету, его тяги к высвобождению, которая, под постоянным давлением извне, приобретала сложный, внутренне противоречивый характер.

Получив аттестат зрелости, Саура увлекся фотографией и объехал с фотоаппаратом всю Испанию. В начале 50-х годов его фотоработы уже экспонируются. Критики обнаружили в них две, казалось бы, противоположные тенденции — склонность, с одной стороны, к строгому документализму, с другой — к эстетической изощренности тематики и композиции. Неустойчивый синтез этих начал, которому малейшая неточность угрожает распадом, обнаружится в дальнейшем в структуре кинопроизведений режиссера...

В 1953 году Карлос Саура поступает в Мадридский институт кинематографии. Его профессиональный багаж к этому моменту сводится к нескольким 16-миллиметровым фильмам, а в плане теории — к заученной почти наизусть книге Льва Кулешова о режиссуре. Институт собрал в своих стенах людей разных поколений, искренне заинтересованных в развитии в Испании подлинного искусства. Здесь говорили о художественном новаторстве фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, которые в те годы посмотреть было практически невозможно.

Подлинным откровением для Сауры явилось знакомство с итальянским неореализмом, лучшие произведения которого наглядно свидетельствовали о том, что на небольшие средства можно создать фильмы, непосредственно связанные с социально-психологической реальностью, с проблемами повседневного существования человека.

Однако при франкизме реалистический кинематограф, социальная критика на экране не могли получить свободного и полнокровного развития, что подтверждает судьба ряда произведений Бардема, Берланги, да и самого Сауры. Чтобы говорить о проблемах остросовременных, жгучих и болезненных, необходимо было прибегать к эзопову языку и учить своего зрителя воспринимать не только первый, но и второй, третий планы, глубинный смысл картины. С этой точки зрения главным источником вдохновения для Карлоса Сауры стало творчество Луиса Бунюэля, с фильмами которого он впервые смог познакомиться в середине 50-х годов в соседней Франции. Уроки Бунюэля будут ассимилированы Саурой значительно позднее, в ходе долгих и весьма противоречивых поисков своей темы в искусстве, своего подхода к трактовке жизненного материала.

А пока он снимает учебные фильмы и в 1957 году заканчивает институт, но остается в нем преподавателем — до 1964 года, когда ему пришлось уйти из альма-матер: его обвинили в насаждении среди студентов пессимистических настроений.

---

[2] Цит. по: Brasó E. Carlos Saura. Madrid, 1974, p. 23.

Для пессимизма действительно были все основания. «Я продолжаю настаивать на том, что и в 1961 году главными отличительными чертами нашего кино остаются апатия и посредственность, — писал тогда Саура. — Есть только один выход, последний — полное изменение структуры национальной кинематографии» [3]. Однако надеждам на принципиальное обновление не суждено было сбыться — для этого надо было в корне изменить не только кинематографию. Оставалось одно — учиться работать в условиях двойного диктата: идейно-политического и коммерческого, препятствовавшего плодотворному развитию испанского киноискусства. В этом далеко не благоприятном контексте и сформировалась творческая индивидуальность Карлоса Сауры как художника экрана.

Ранним кинематографическим опытам режиссера присуща принципиальная разноплановость — постигая законы экранного творчества, он пробовал различные типы построения фильмов, примеривался к разнородным тенденциям, стремясь при этом испытать и свои собственные возможности. Строгая последовательность и верность себе сочетаются у режиссера с постоянным экспериментаторством, затрагивающим все произведение в целом, что не раз сбивало с толку даже самых благожелательных критиков.

Дипломная работа режиссера — экранизация рассказа Фернандо Гильермо де Кастро «Воскресный вечер» — рассказывала о служанке, которая в течение целой недели мечтает о выходном дне, — конечно же, ее надежды не сбываются, и ей остается только ждать следующего воскресенья. Намеренная примитивность сюжетной канвы позволяла главное внимание уделить достоверному изображению персонажей и среды. Фильм был почти целиком снят на натуре и в естественных интерьерах ручной подвижной камерой, следовавшей за героями в окружении «несрежиссированной», обычной жизни. Сцена танцев в кинотеатре «Саламанка» — центр картины — была по существу испанским вариантом кинонаблюдений за жизнью молодежи, которые в эти же годы велись в фильмах англий-

[3] Цит. по: B r a s ó E. Op. cit., p. 47

«КАРМЕН»



ского «свободного кино», в первых короткометражных лентах будущих мастеров французской «новой волны» и «синема-верите», в американских картинах «нью-йоркской школы» и «прямого кино». Дух времени, требовавший кардинальных перемен в буржуазном кино 50-х годов, в разных капиталистических странах проявлялся, разумеется, по-разному. Но, что характерно, он пробивал себе дорогу независимо от различий и даже дал свои плоды в специфических испанских условиях, хотя и не мог развернуться здесь в более широкое движение, как в других странах, в иной общественно-политической ситуации.

Восприняв веяния времени, Карлос Саура дальше пошел своим, весьма оригинальным путем. Его дебютом в профессиональном кино стал короткометражный документальный фильм «Куэнка» (1957—1958). Лента имела успех, что позволило режиссеру в 1959 году снять свою первую полнометражную картину «Бездельники» — своеобразный групповой портрет мадридских подростков. Промышляя в основном мелкими кражами, юные герои идут на любые жертвы, лишь бы дать возможность одному из товарищей — Хуану — стать тореадором и, прославившись, удовлетворить общее стремление к успеху, славе, богатству. Лента, бюджет которой был минимальным, снималась полностью на натуре — в бедных кварталах и пригородах испанской столицы, среди исполнителей главных ролей было только два профессиональных актера.

Жесткий реализм, скромность и простота фильма контрастировали с парадностью и мелодраматичностью большей части испанской кинопродукции тех лет. Они знаменовали попытку Сауры соединить документальную стилистику с обобщенностью взгляда на судьбу поколения, с символическими обертонами, окрашивающими прежде всего мотив боя быков. И все же «Бездельники» по замыслу и стилю были ближе к неореализму, нежели к философскому кино или кинематографу «новой волны», в контексте которых фильм оказался на Каннском кинофестивале 1960 года. Его достоинства заключались прежде всего в точно подмеченных деталях, в бытовых зарисовках, ярких типажах.

Своеобразной была судьба фильма в Испании: с одной стороны, он официально представлял страну на крупном международном смотре, с другой — его подвергли цензуре (купюры составили примерно пятую часть метража) и три года не выпускали на экраны.

В результате, несмотря на международный успех, у себя на родине Карлосу Сауре пришлось ждать несколько лет не только премьеры этой своей картины, но и возможности поставить следующую. В условиях ужесточения цензуры необходимо было обратиться к безопасным традиционным жанрам. Здесь пробным камнем для Сауры стал исторический фильм «Плач по бандиту», сделанный в 1963 году. Впоследствии, когда режиссер уже завоевал всемирное признание, многие критики увидели здесь лишь неизбежную на первых порах уступку коммерции. В какой-то степени они, может быть, и правы. Но реальная ситуация, как и структура и содержание картины, намного сложнее и не может быть сведена к однозначной формуле.

Не случайно обращение режиссера к «бандолеризму» XIX века и к легендарному образу одного из предводителей бунтовщиков — Хосе Марии Инохосе по прозвищу Темпранильо, — характерна трактовка этого образа.

Сугубо приключенческие, зрелищные моменты оставались в фильме на втором плане, что и объясняло неудачу ленты в прокате, несмотря на участие известных актеров (Франсиско Рабаля в роли героя, Лино Вентуры в роли его основного соперника, Леа Массари в главной женской роли). Темпранильо интересует Сауру прежде всего как трагический персонаж, втянутый в водоворот гражданских войн и политических противоречий, механизм которых ему неподвластен. Поэтому для режиссера особенно важна вторая, нисходящая часть сюжета. Соглашаясь на предложение короля сдать оружие в обмен на помилование, бывший герой ведет отряд солдат в погоню за своими соратниками, решившими продолжать борьбу. В финале фильма, навязанном продюсером, Хосе Мария решает в последний момент предупредить повстанцев об опасности, и его убивает королевский лейтенант. Однако Саура снял и другой финал, в

котором, покуда королевские войска завершали разгром, Инохосе печально созерцал плоды своего предательства и погибал — по существу казненный — от пули бывшего сподвижника.

«Плач по бандиту» отличался от предыдущей работы режиссера намеренной и последовательной отработкой изобразительных мотивов, которые словно сошли с полотен испанских живописцев, в первую очередь Франсиско Гойи. Отсюда замедленность ритма, статичность ключевых композиций, а также тяготение всего фильма более к фреске, нежели к вестерну, по всей вероятности, и обманувшее ожидания зрителей.

Первым выдающимся фильмом Сауры стала следующая картина — «Охота» (1965). Здесь он, как принято говорить, обрел себя, нашел свой жанр, который будет многократно варьировать и испытывать на прочность в последующие годы, а именно — жанр притчи, позволяющий объединить реализм воспроизведения жизненных ситуаций с их обобщенной символической интерпретацией.

Построенный почти по классическому принципу «трех единств», фильм рассказал о поездке на охоту трех приятелей. Они сверстники (им около пятидесяти), принадлежат к одному кругу — буржуазии, составившей себе состояние с приходом к власти фашизма. Их связывает общее кровавое прошлое, отголоски которого звучат в сегодняшних выстрелах друзей-охотников. Жестко очерчены весьма непохожие характеры этих персонажей: неуверенный в себе, находящийся на грани разорения Хосе (Исмаэль Мерло), агрессивный и самоуверенный Пако (Альфредо Майо) и более пассивный, но одержимый апокалипсическими видениями Луис (Хосе Мария Прада). Из обрывков разговоров зритель узнает о том, что некогда Пако был беден, работал шофером грузовика, пока ему не помог Хосе. И вот теперь Хосе и нынешний его партнер Луис затеяли выезд на охоту в тщетной надежде на то, что этот преуспевающий ныне буржуа в знак благодарности согласится их выручить.

Метафорический смысл рассказываемой истории задается уже первым кадром картины — голодные хорьки никак не могут вырваться из клетки. В такой же, только воображаемой, клетке оказываются люди. Сама атмосфера охоты создает ощущение опасности, ибо эти люди вскормлены насилием и явля-



«АННА И ВОЛКИ»



ются его проводниками. Память о войне как бы незримо присутствует в их характерах и поступках.

По мере развития сюжета обстановка все более накаляется, пока не наступает финальный катаклизм: не будучи в силах вынести безвыходности ситуации, охотники убивают друг друга. В этой концовке — пусть несколько умозрительной и заранее предопределенной — заключено зерно режиссерской концепции: зло порождает зло и неизбежно ведет к гибели. «Охота» показала, что важная черта дарования и творческой индивидуальности Сауры — умение сделать конкретные, жизненно достоверные образы олицетворением обреченности испанской буржуазии, способность незримой нитью через их судьбы связать прошлое с настоящим.

●

«Охота» — одновременно вершина и лебединая песня «нового испанского кино», главные представители которого после оригинальных дебютов либо ушли из кинематографа, либо стали делать картины вполне традиционные. Иной была творческая эволюция Карлоса Сауры: «Охотой» он не только завершал период поисков своей темы и своего стиля, но и по существу открывал цикл произведений, построенных если не на сходных, то на близких идейно-художественных принципах.

При этом, сохраняя верность своим творческим пристрастиям (знаменательно, что исходные идеи сюжетов всегда принадлежат самому Сауре, хотя при написании сценариев он сотрудничает с другими авторами), режиссер в каждой работе ищет новые ходы, новые оттенки, усложняя проблематику и совершенствуя способы ее художественного выражения. Ключевым принципом здесь становится объективизация субъективного, вследствие чего на экране с равной степенью достоверности появляются и эпизоды, данные как реальность, и воспоминания, и плоды воображения персонажей. В результате обнажаются уродующие человека социальные и нравственные табу, выявляются связи личной судьбы с историей общества, страны, народа. Этот своеобразный симбиоз, намеченный в «Охоте» лишь пунктиром, в следующих фильмах проявляется открыто, усложняя их структуру, позволяя режиссеру показать тлетворное влияние франкизма на разные стороны жизни, прямо не называя главный источник зла.

После «Охоты» в 1967 году Саура ставит картину «Пепперминт фраппэ» (название коктейля). Замысел возник в родных местах Бунюэля (ему Саура и посвятил фильм) во время религиозной процессии, сопровождавшейся традиционным барабанным боем. Ключом для этого произведения стал реальный в своей основе образ молодой женщины, с исступлением, доходящим до экстаза, бьющей в барабан. Герою фильма кажется, что это была его неземная любовь Елена; в финале — трансформированной в соответствии с этим фантасмагорическим видением — предстает другая героиня, Анна. Обеих женщин играет актриса Джеральдина Чаплин, которая, начиная с этого фильма, станет не только исполнительницей главных ролей почти во всех лентах Сауры, но зачастую вдохновительницей и соавтором его замыслов. «Пепперминт фраппэ» отмечает и другую важную для режиссера встречу — со сценаристом Рафаэлем Асконой.

Герой фильма — провинциальный врач Хулиан, которого скупо, почти аскетично играет известный испанский актер Хосе Луис Лопес Васкес, — принадлежит к тому же поколению, что и персонажи «Охоты». В роли его преуспевающего друга — уже известный нам Майо. Предметом пристального внимания режиссера становится взаимосвязь внутреннего и внешнего мира Хулиана, его тайных желаний, изощренных фантазий и реального окружения. Неудовлетворенность реальностью, необходимость постоянного подавления импульсов и побуждений, вызванные самим укладом жизни, приводят Хулиана, как и многих других персонажей Сауры, к своеобразному инфантилизму, маниакальной сосредоточенности на болезненном противоречии между всевластием воображения и неспособностью достичь действительной самореализации.

Глубокая раздвоенность самого героя подчеркивается в сюжете фильма контрастностью женских образов. С одной стороны, белокурая Елена, воплощение нордической красоты, особо

возбуждающей латинский темперамент, недосягаемая, недоступная — не только как всякая мечта, но и как жена друга. С другой, Анна, ассистентка Хулиана, постоянно находящаяся рядом и готовая на все, лишь бы стать живым воплощением его мечты. Пружину фильма и составляет механизм своеобразного перевоплощения Анны в Елену — не только с помощью грима, но и путем почти мистического «переселения душ» — результата вполне земного стремления женщины понравиться любимому человеку.

Несмотря на очевидные различия, «Пепперминт фраппэ» связывают с «Охотой» возраст и классовая принадлежность героев. Если первый фильм демонстрировал неминуемый крах людей, меченых войной, то во втором предметом анализа стали превратности формирования характера в условиях общественного строя, препятствующего реализации потенциала личности, или, иными словами, допускающего преуспеяние только ценой потери своей человеческой сущности. Глубокое сочувствие, которое вызывает у зрителя Хулиан, закономерно рождается как сострадание неприкаянной человечности.

Мир фильмов Сауры носит не одноплановый, а гибкий и многомерный характер. Один и тот же мотив здесь не раз подвергается трансформациям — как эмоциональным, так и смысловым. Социальная чуткость художника проявляется в том, что симптомы кризиса личности он связывает исключительно с представителями правящего класса, опутанного традициями и предрассудками, закрывающими им пути реальной общественной борьбы.

Тема вынужденной обособленности от окружающего мира и стремление к овеществлению воображаемого нашла развитие в фильме «Нора» (1969), сценарий которого написан Карлосом Саурой, Рафаэлем Асконой и Джеральдиной Чаплин. Главную мужскую роль сыграл известный датский актер Пер Оскарсон, приглашение которого было вызвано стремлением привлечь международную аудиторию.

Благодаря Джеральдине Чаплин, играющей Тересу, движущей силой сюжета впервые оказался женский образ. Именно Тереса инициирует серию ситуаций, проходя через которые меняются ее взаимоотношения с мужем, позволившим втянуть себя в роковую карусель.

«КУЗИНА АНХЕЛИКА»



«Нора» — это дом, где запираются герои, дом, самый облик которого отражает конфликт между их вкусами и темпераментами. Благополучный инженер Педро поглощен работой, высшей мерой качества которой является строгая функциональность, а по существу, полная потеря своего лица. В обстановку его стандартно роскошного, бездушного, лишенного индивидуальности жилища вторгаются вещи Тересы — старые, отмеченные печатью времени и памятью хозяйки, они отражают не общепринятое, а личное, непосредственное, человеческое. Тереса провоцирует мужа на все новые и новые игры, заставляющие его выйти из привычного состояния и позволяющие установить между супругами совершенно иные отношения — значительно более глубокие, чем раньше. Проходя через игры «в отца», «в детство», «в святую Екатерину», «в спасение во время бурана», «в собаку», картина продолжается серией эпизодов, в которых персонажи уже играют самих себя — от знакомства, помолвки, женитьбы через воображаемое материнство — к расставанию и самоубийству (симулированному героиней), и далее к трагическому финалу — Тереса убивает мужа и уже на самом деле кончает с собой.

Весь фильм построен на взаимопересечении реального и воображаемого, между ними устанавливаются напряженные структурные связи. Отсюда, к примеру, одновременная трогательность и жестокость «игры в материнство», поскольку у героини не может быть детей, и подобный падению в бездну завершающий переход от игры к действительности.

Режиссерская манера, построенная на театральности и гротеске, отражает и специфику избранного конфликта, и момент намеренного «актерства» персонажей, и искусственный, чрезмерно концентрированный характер создаваемого ими мира.

В следующей своей работе «Сад наслаждений» (1970) режиссер вернулся к рассмотрению исторической проблематики в контексте судьбы целой семьи. Картина включала незавуалированные ссылки на гражданскую войну и едкую критику испанского варианта монополистического капитализма. Сделав своими героями представителей крупной буржуазии, Саура и Аскона остались верными и пограничным ситуациям, и внутрисюжетной театрализации происходящего, позволяющей установить определенную дистанцию как между действующими лицами фильма, так и между экраном и зрителем, автором и его персонажами.

И здесь импульсом для создания картины послужил реальный случай — гибель в автомобильной катастрофе испанского миллионера Хуана Марча, последние слова которого: «Голова, голова... Пусть делают, что хотят, с моим телом, но не трогают голову», — венчают фильм. В отличие от своего прототипа, Антонио Кано (Лопес Васкес) не гибнет, а впадает в детство — состояние патологическое, но, следуя сауровской диалектике, возвращающее ему человечность, утраченную в обществе тотального насилия.

Происходящее в голове Кано, весьма специфически реагирующего на безуспешные попытки родственников вернуть ему память, заставить вспомнить главное — номер счета в швейцарском банке, где он хранит свои миллионы, — и составляет содержание этого своеобразного произведения. Бизнесмен новой формации, модернизировавший старомодное фамильное предприятие и сколотивший капитал, ловко используя нужды страны, истерзанной войной, Антонио — каким он показан в воспоминаниях отца, — безжалостный делец, расчетливый администратор, одним словом, диаметральная противоположность нынешнему трогательному, беспомощному мужчине-ребенку.

Разыгрываемые родственниками «психодрамы» (жестокие наказания, которым Антонио подвергался в детстве, первое причастие, триумфальное возвращение отца после разгрома республиканцев, смерть матери), посредством которых герою хотят вернуть память, направляют его мысли по неожиданному руслу. Наиболее примечателен в этом плане ключевой эпизод, когда жена приводит Кано на прогулку в места, где они когда-то были вместе. Для нее это попытка пробудить воспоминания мужа и стимулировать ощущение близости между ними, якобы вновь обретенной благодаря катастрофе. Его ассоциации следуют совершенно иным маршрутом — с трудом дав ей понять, что он хочет покататься на лодке, на

середине реки Антонио пытается столкнуть жену в воду, завороженно повторяя: «Американская трагедия», выявляя символическую связь между своей судьбой и участью драйзеровского персонажа.

Наивное восприятие бесчеловечного мира пронизывает сцену, в которой Антонио показывают фотографии, свидетельствующие о постепенном росте его могущественной империи, а затем включают магнитофонную запись его собственной прошлогодней речи, где он призывал к ужесточению мер по повышению прибыли и конкурентоспособности продукции. Сидящий в коляске паралитик не может вникнуть в смысл слов, но с восторгом узнает свой голос и, обгоняя оратора, вспоминает текст, чудовищность которого становится тем самым особенно очевидной.

Эти примеры раскрывают сложность структурно-ассоциативного строения картины, разоблачительная сила которой была на сей раз уловлена и цензорами, запретившими показ фильма на крупнейших международных фестивалях, а затем потребовавшими изъятия ряда эпизодов как оскорбляющих армию и религию, а также кадров, где появлялось знамя республиканцев. Прошло около года, прежде чем фильм вышел на экраны Испании (через несколько лет он вместе с «Охотой» демонстрировался вне конкурса на одном из международных кинофестивалей в Москве).

От принципиальной многозначности и многолинейности «Сада наслаждений» следующий фильм Сауры и Асконы «Анна и волки» (1972) отличали лаконизм и предельная обобщенность. Различные общественные силы, по-разному обнаружившие свое присутствие в предшествующих картинах, здесь фокусируются в трех центральных персонажах — братьях Фернандо (Фернандо Фернан-Гомес), Хосе (Хосе Мария Прада) и Хуане (Хосе Виво), олицетворяющих, соответственно, религию, армию и буржуазию — главные опоры франкизма. Семья в этом фильме — не только ячейка, но и аллегория испанского общества в целом. Прибытие в дом братьев гувернантки Анны становится первотолчком для дальнейших событий.

Тщательно разрабатывая психологию персонажей, режиссер одновременно заостряет, подчеркивает схематизм ситуации, в рамках которой каждый из братьев, конкурируя с другими, добивается от героини чего-то своего,



«ВЫКОРМИ ВОРОНОВ...»



только ему необходимого. Коллекционирующий военные формы Хосе одержим скрытой жаждой убийства, мягкий Хуан, пишущий Анне анонимные и откровенные любовные письма, якобы отправляемые из разных стран, ищет интимной близости, а удаляющийся в пещеру отшельник Фернандо хочет остричь ее длинные волосы, что лишит ее греховной женственности... Вместе с тем между членами семьи существует и некий тайный сговор. О нем не рассказывается открыто, но по нескольким намекам зритель может догадаться, что братья способны предвидеть дальнейшие события, вероятно, потому, что эта ситуация уже не раз разыгрывалась (вновь тема игры) с предшественницами героини. Неожиданным для них оказывается именно поведение Анны. Постепенно проникая в помыслы братьев, она начинает их провоцировать, заставляя Хосе надеть военную форму, Хуана — прочесть ей вслух им же написанное письмо, полное интимных подробностей, а Фернандо — удалиться с нею в его пещеру. Анна ведет себя как существо самостоятельное, неподвластное чужой воле, что и влечет открытый скандал, завершающийся изгнанием гувернантки. За этим первым финалом фильма следует второй, который можно трактовать и как реальность, и — исходя из специфики кинематографа Сауры — как воображаемое воплощение желаний героев: в холодной и жестокой сцене, объединив доселе разрозненные усилия, братья добиваются своего: Фернандо срезает Анне волосы, Хуан ее насилует, а Хосе убивает. Так раскрывается главная функция союза церкви, буржуазии и армии — функция насилия над личностью вплоть до ее безжалостного уничтожения.

В творческой эволюции Сауры фильм «Анна и волки», как ранее «Нора», был своего рода вершиной и тупиком: исходные принципы его эстетики здесь были доведены до предельной заостренности и не оставляли возможности дальнейшего развития. Необходимо было новое обращение к подлинной жизни и полнокровным человеческим характерам, типическим, но не слишком обремененным априорным символизмом притчи. Таким «возвратом к реальности» явился следующий фильм режиссера — «Кузина Анхелика», центральный персонаж которого впервые оказался прямым носителем антифашистской традиции.

...Через двадцать лет после смерти матери Луис (Лопес Васкес) везет ее останки на родину, в Севилью, чтобы похоронить в фамильном склепе. По дороге он вспоминает сцену, оставившую неизгладимый след в его памяти, — летом 1936 года его везли по той же дороге на каникулы к тете. Здесь он сделал последнюю попытку остаться с родителями, но они были неумолимы. И теперь судьба вновь привела его в тот же самый дом, где он провел драматические месяцы, отмеченные и началом гражданской войны и первой любовью к кузине Анхелике, дочери которой — тоже Анхелике — сегодня столько же лет, сколько было ее матери в тот трагический год.

Переплетение прошлого с настоящим, составляющее отличительную черту этой картины, достигается благодаря свободным временным переходам (часто в пределах одной сцены, эпизода, а то и монтажного кадра) и своеобразной миграции образов — то ли в силу их реального сходства (две девочки Анхелики в исполнении Марии Клары Фернандес де Лоайсы), то ли в результате произвольной идентификации. Так, отец Анхелики кажется Луису похожим на ее нынешнего мужа, и хотя героиня с фотографиями в руках доказывает, что это не так, их уподобление сохраняется на экране и играет важнейшую смысловую роль, ибо наглядно воплощает сущностное единство и преемственность сил социального гнета и реакции.

Прием актуализации памяти, примененный Саурой в одном из эпизодов «Сада наслаждений», в контексте «Кузины Анхелики» становится стержневым. Облик взрослого мужчины, ведущего себя, как подросток, постоянно опасающийся наказания, более, чем сами сюжетные коллизии, показывает неспособность героя совладать с обстоятельствами, взять на себя ответственность за происходящее. Лейтмотив фильма — безвинное страдание и поражение человека, отец которого — республиканец — был изгоем в среде воинствующих монархистов. Крах Луиса предопределен трагической судьбой испанской нации. И опять-та-

ки, как в «Пепперминт фраппэ», инфантилизм героя носит двойственный характер — он и благодатная социально-психологическая почва для утверждения фашизма, и единственное убежище в условиях его господства.

В какой-то мере авторы уловили здесь общую закономерность морального климата общества, пораженного вирусом фашизма.

Как и Феллини в своей смешной и печальной автобиографической картине «Амаркорд», Саура и Аскона в «Кузине Анхелике» раскрыли механизм мифотворчества, придав ему отчетливо трагическое, актуальное звучание в свете исторического опыта своей страны. В одном из интервью режиссер специально обратил внимание именно на эту сторону проблемы. «Испанская война оказала решающее влияние не только на тех, кто, подобно нам (Сауре и Асконе. — *К. Р.*), пережил ее, — подчеркнул он, — но также и на последующие поколения, на людей, которые родились после войны и, хотя не пережили ее непосредственно, пережили ее последствия. Последствия эти сказались на всей политической системе, на репрессивной системе воспитания...» [4]

[4] Цит. по: "L'avant-scène. Cinéma", N 152, p. 52.

Так в фильмах Сауры возникает тема не только индивидуальной психологической памяти, но и исторической памяти народа, который не может и не должен забывать национальную трагедию, и поныне делающую людей несчастными. «Кузину Анхелику» пронизывает горечь поражения всех тех, кого, подобно герою и его отцу, власть имущие считают «паршивыми овцами» буржуазной семьи и испанского общества.

Эстафета памяти, интерес к конфликтам и преемственности поколений естественно обратили режиссера к миру детства. Три девочки из фильма «Анна и волки», две юные Анхелики — вчерашняя и сегодняшняя — прямо ведут к следующей картине режиссера — «Выкорми воронов...» (1976), в центре которой образы семилетней Анны и ее сестер — старшей Ирене и младшей Майте.

Картина открывается фотографиями из семейного альбома, которые комментирует из гипотетического 1995 года повзрослевшая героиня. И взрослую Анну, и ее мать играет Джеральдина Чаплин, Анну в детстве — Анна Торрент, пронзительно грустный «недетский» взгляд которой сосредоточивает в себе горький жизненный опыт семилетней девочки —

«АНТОНИЕТА»



свидетельницы семейных неурядиц, тяжелой болезни и смерти матери.

Взгляд из будущего в настоящее и недавнее прошлое, стиль «ретро», обращенный к современности и придающий ей не только остраненность, но и историческое измерение, дополняются в фильме пунктиром более давних слоев. С этой точки зрения важен образ бабушки героини (Хосефина Диас). Лишенная дара речи, прикованная к креслу на колесиках, она пристально всматривается в старые фотографии времен своей юности, в то время как Анна по ее глазам стремится угадать, какие воспоминания возникают перед нею.

Социальный аспект, казалось бы, в этом фильме отступивший на второй план, выпукло проявляется в конфликте отца героини — военного (воплощение силы и власти) — и ее матери, страдающей от одиночества и ощущения загубленной жизни. Этому образу Саура намеренно придает сходство со своей матерью, которая ради семьи была вынуждена оставить карьеру пианистки. Тонкая артистическая натура, гибнущая в столкновении с жестокой реальностью, — такова эта женщина, чья внешность, душа, а возможно, и горькая судьба передаются дочери. Тема связи поколений и своеобразного «переселения души» становится основой сюжета следующего фильма Сауры — «Элиса, жизнь моя» (1977), главные роли в котором сыграли Фернандо Рей и Джеральдина Чаплин. По своей конструкции это произведение наиболее уравновешено, но одновременно и замкнуто, внутренне тавтологично. Его начинает и завершает один и тот же монолог о возвращении в родной дом после долгого отсутствия. Этот монолог читает мужской голос, но он оказывается одновременно и выражением чувств героини, которая едет к тяжелобольному отцу, и строками из его романа-дневника, в котором герой, сам того не подозревая, улавливает мысли дочери. Перегруженность общими рассуждениями, увлечение стилистическими изысками приводят к несвойственному Сауре отрыву психологических процессов от социокультурного контекста, духа истории, который пронизывает его предшествующие работы. С точки зрения внутренних законов сауровского реализма, это был тупик, в какой-то мере свидетельствующий об исчерпанности ресурсов той художественной системы, которую он последовательно разрабатывал начиная с «Охоты».

Отвечая на бытующее в критической литературе Запада определение своего творческого метода как «формалистического», Саура не случайно пояснял: «По правде сказать, формальная сторона никогда не была главной в моем творчестве. Если формальные поиски в каком-то из моих фильмов оказываются более заметными, чем в других, так это происходит потому, что мне не удалось его сделать как следует» [5].

Богатейшее жизненное содержание, которое Саура смог выразить в самобытной реалистической форме, активизирующей и символически-метафорические связи, было тесно связано с конкретным периодом истории Испании, отмеченным печатью франкизма. И, возможно, появление итогового фильма, выразившего эту тенденцию наиболее последовательно именно в 1977 году, через два года после смерти Франко, глубоко закономерно. Ведь это был год, когда в стране произошли коренные, хотя и далеко не решившие все проблемы, демократические преобразования. Притчевая структура рассмотренного цикла обелгчала обход цензурных запретов, так как тот или иной фильм всегда можно было представить частным психологическим этюдом, не претендующим на социальные обобщения, в которых и содержался подрывной идеологический заряд. Усложненность формы давала удобное алиби эстетизма, который если и не поощряется, то допускается даже самыми реакционными буржуазными режимами, не без оснований рассматривающими его как путь, уводящий художников от злободневных проблем.

Сила творческой индивидуальности Сауры состояла в том, что ему — одному из немногих во франкистской Испании — удавалось не только сохранить социально-критическую направленность своих фильмов, но даже обострить ее — благодаря концентрированной символической форме. Правда, обманывая цензоров и власти, он одновременно рисковал от-

---

[5] Цит. по: Brasó E. Op. cit., p. 177.

толкнуть от себя и зрителя усложненностью экранных форм.

Вместе с тем искусство Сауры вряд ли было бы столь ярким и действенным, если б иносказательные конструкции стали только средством, холодно избранным для мистификации властей и цензуры. Созвучные его творческой индивидуальности, они возникли именно в результате сочетания внешних условий и внутренних потребностей творчества.

●

Завершив определенный этап своей творческой биографии камерной драмой, чуткий к веяниям времени, режиссер стал искать новые пути, не порывая с прошлым.

Если мы обратимся к произведениям, созданным после 1977 года, — а за это время он поставил около десятка фильмов, — то убедимся, что режиссеру удалось и внести дух современности в свои традиционные коллизии, и вернуться к старым привязанностям — документализму и художественным вариациям на мотивы испанской культуры. В картине «С завязанными глазами» (1978), продолжая исследование мучительно-болезненных отношений между мужчиной и женщиной, Саура, в отличие от предшествующих своих работ, прибегает к значительно более острым и четким социальным характеристикам — ведь цензура была отменена. История молодежной банды («Скорее, скорее», 1980), идущей на ограбление банка ради того, чтобы немедленно разбогатеть и пожить в свое удовольствие, была бесконечно далека от углубленного психологизма и символики, но тематикой и «прямым реализмом», ставшим теперь возможным и в Испании, напоминала «Бездельников».

Первая совместная работа с Антонио Гадесом — экранизация балета по классическому произведению Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» (1981) — соединяла документализм с живописно-пластическими исканиями, составлявшими наиболее интересный аспект «Плача по бандиту».

Эти ленты свидетельствуют о том, что талантливый испанский режиссер не замкнулся в раз найденной, пусть даже по-своему стройной художественной системе. Вместе с переменами, происходящими в Испании, изменяется и его искусство. Острейшие социально-политические проблемы, еще не получившие разрешения новые противоречия и психологические коллизии, характеризующие сегодняшнюю жизнь страны, трансформируют проблематику и стилистику даже тех картин, которые впрямую продолжают традиционные для Сауры сюжетные мотивы. Наиболее яркий пример в этом смысле — лента «Маме исполняется сто лет» (1979), в которой автор возвращается к семье из фильма «Анна и волки», но сообщает рассказу совершенно иную интонацию, отражающую исторический оптимизм новой Испании. В ответ на прямой вопрос критика, ожидавшего увидеть в этой картине «сауровскую» концовку — смерть матери, режиссер пояснил: «Я изменил предполагавшийся финал потому, что стал оптимистом. Теперь я во что-то верю, понимаешь? Во всяком случае, больше, чем раньше. Ведь как бы там ни было, но в этой стране многое изменилось»[6].

Неизменной осталась глубокая связь творчества режиссера с традициями испанской художественной культуры в сочетании с обостренной чуткостью к современным веяниям и индивидуальной самобытностью.

Непосредственно перед «Кармен» в 1982 году Саура сделал первую попытку покинуть испанскую почву. По предложению французской фирмы «Гомон» он взялся за постановку фильма «Антониета», действие которого происходит попеременно в Париже и Мексике, в наши дни и в 20-е годы. Сценарий, написанный Жан-Клодом Карьером — постоянным соавтором французских картин Бунюэля, — рассказывал о журналистке по имени Анна (Ханна Шигула), которая пишет книгу о женщинах-самоубийцах. Анна случайно заинтересовалась судьбой Антониеты Рибас Меркадо, мексиканки, покончившей с собой в соборе Нотр-Дам в 1931 году. Именно реальная в своей основе судьба Антониеты (Изабель Аджани) и раскрывается постепенно перед зрителями. Ровесница века, дочь знаменитого архитектора, она в юности пережила бурные события мексиканской революции (они отра-

———

[6] "Cinéma 2002", 1980, N 59, p. 61.

жены в хроникальных кадрах, включенных в фильм). Потерпев неудачу в попытках пропагандировать французскую культуру, на лучших образцах которой она была воспитана, героиня обращается к политике. Переплетение событий общественной и личной жизни, роман с кандидатом в президенты, идеализм которого оказывается несовместимым с жестокой реальностью, приводят Антониету, оказавшуюся в эмиграции, к глубокому духовному кризису...

В этом фильме легко обнаружить многие константы творчества Сауры. Однако смешение вымысла и реальности, своеобразное родство душ Анны и Антониеты, периодическое соединение в кадре прошлого и настоящего здесь нередко приобретают характер отработанных приемов. Не до конца используются и возможности талантливых актрис — Шигулы и Аджани. Создается впечатление, что специфика международной копродукции нивелирует творческие индивидуальности, придавая этому по-своему интересному фильму оттенок холодной академичности, противопоказанной острому и внутренне напряженному сюжету.

Рядом с этой лентой «Кармен» знаменует победное возвращение к истокам. «Я предпочитаю оставаться самим собой и делать то, что мне нравится, — говорил Саура в одном из недавних интервью. — Я пришел к выводу, который может показаться фатальным, — надо ошибаться, чтобы чему-то научиться и продолжать работать» [7].

И хотя далеко не все в этом сложном, многоплановом и полифоническом произведении, представленном теперь и советскому зрителю, в равной мере удалось режиссеру, оно ярко свидетельствует о верности Сауры самому себе и взрастившей его традиции, о плодотворности постоянных и настойчивых творческих исканий, которые, несомненно, и в будущем послужат обогащению и развитию художественной культуры и мирового киноискусства.

Карлос Саура занимает в современном кино Испании особое, можно сказать, ключевое место. Превратности его творчества, эволюции которого, как мы попытались показать, он сам подчас придавал намеренно зигзагообразный характер, не только отражают индивидуальную траекторию художественных исканий, но и свидетельствуют о пути, пройденном за последние четверть века прогрессивным искусством Испании, демократической общественностью страны, теми, кто старается преодолеть застой и вырождение национальной духовной культуры — печальный результат и тяжелое наследие франкизма.

---

[7] "Premiere", 1983, N 77, p. 8.

ЗАРУБЕЖНЫЙ ФИЛЬМ НА НАШЕМ ЭКРАНЕ

«Господа убийцы имеют честь...»

Ю. Черепанов

Искушенный читатель, конечно же, вспомнит в связи с этим названием рецензии на фильм «Женщины-врачи», что примерно так же называлась изданная у нас книга известного публициста и кинодраматурга из ГДР Гюнтера Продля. Только там шла речь о гангстерах, а не о врачах, не о современных клиниках и тихих лабораториях фармакологических центров, а о преступной сущности капиталистического мира (Продль проштудировал многие тома уголовных дел, не раз присутствовал на судебных процессах, объездил немало стран — от ФРГ до США). Там каждая история была строго документирована, чуть ли не прото-

---

«ЖЕНЩИНЫ-ВРАЧИ» («ARZTINNEN»)
По одноименной пьесе Рольфа Хоххута. Автор сценария и режиссер Хорст Зееман. Оператор Отто Ханиш. Художник Георг Врач. Композитор Хорст Зееман. Производство ДЕФА (ГДР).

кольно. Здесь же в основе фильма вроде бы драма, художественное произведение, написанное одним из видных западногерманских драматургов Рольфом Хоххутом специально для старейшего Мангеймского театра.

Впрочем, оговорка «вроде бы» требует уточнения. Страсти вокруг имени Рольфа Хоххута кипели еще задолго до публикации его первой пьесы, созданной в жанре необычной стихотворной трагедии. Ее рукопись была отвергнута издательством «Бертельсман» по причине «опасной сенсационности». Никому не известный 32-летний автор исполнял тогда работу скромного составителя избранных сочинений В. Буша, Э. Кестнера и антологии немецкой новеллы XX века, а по вечерам, занимаясь изучением кровавой истории «третьего рейха», набрел на действительно сенсационные документы, обличающие Ватикан и лично папу Пия XII в фактическом попустительстве массовому истреблению людей в гитлеровских концлагерях. Потрясенный, он и написал об этом пьесу «Наместник», снабдив ее историческим и документальным комментарием, более обширным, нежели сама трагедия.

Судьба свела Хоххута с крупнейшим немецким режиссером Эрвином Пискатором, который возглавлял в то время в Западном Берлине театр «Фрайе Фольксбюне». Старый мастер, известный своими революционными, политическими спектаклями еще в Германии 20-х годов, одним из первых занесенный Гитлером в списки лиц, подлежащих уничтожению в качестве главных врагов нации, мужественный и смелый человек, переживший тяжелейшие годы политической эмиграции, друг Бертольта Брехта, едва избежавший расправы в США во времена маккартистской «охоты на ведьм», — Пискатор не только принял и поддержал молодого драматурга, но и увидел в нем талант «шиллеровской силы». «Наместник» был вскоре поставлен Пискатором в театре «Фрайе Фольксбюне», вызвав ожесточенные нападки со стороны фашистских недобитков, боннской реакции и продажной шпрингеровской прессы. В адрес старого режиссера и молодого драматического поэта посыпались угрозы, началась травля. Но, несмотря ни на что, в том же 1963 году, когда состоялась премьера «Наместника», в издательстве «Ровольт» вышло отдельное издание трагедии с предисловием Пискатора и документально-историческим комментарием автора. В результате те, кто не смог уже посмотреть сенсационный спектакль, получили возможность прочитать пьесу.

Рольф Хоххут сразу же стал знаменитым драматургом — «Наместник» обошел сцены двадцати шести стран мира, — ожесточенная полемика вокруг его первой пьесы продолжалась целое десятилетие. Ведь папа Пий XII представлен в ней как ловкий делец и акционер, как расчетливый и аморальный политик. Конечно, образ высокопоставленного священника Рикардо Фонтана, бросающего обвинение в безнравственности в лицо папе Пию XII, — персонаж вымышленный. Он (как и шиллеровский маркиз Поза) является рупором идей автора. Но основа трагедии, безусловно, документальная. Да и сам Рикардо Фонтана имел реальных прототипов — от Януша Корчака или безвестной женщины, о которой сохранилась запись в дневнике коменданта Освенцима фашистского палача Рудольфа Гесса (протоколировавшего свои злодеяния с бухгалтерской аккуратностью бюргера), до Максимилиана Кольбе и настоятеля берлинского собора Бернгардта Лихтенберга, заплативших жизнью за свою солидарность с жертвами фашизма. Им Рольф Хоххут и посвятил трагедию.

Вроде бы перед нами традиционная драма. Но в том и состояло открытие Хоххута, что, в чем-то подчинив документ поэзии, вымыслу, он щедро насыщает суждения и размышления своих героев фактами современной истории. И недаром, ставя спектакль, Пискатор ввел в него документальные фото и кинопроекцию, кадры, широко известные теперь по кинохронике тех лет.

Исследователи подметили, что и в последующих произведениях Рольфа Хоххута структура документального произведения, строящегося на монтаже свидетельств и фактов, соединялась со структурой классической трагедии, в которой развитие событий ставится в зависимость от решений героя.

Не составляет исключения в этом смысле и

одна из последних его драм, названная несколько загадочно — «Женщины-врачи». Она выгодно отличается от предыдущих пьес Хоххута, в которых он хотя и представал непримиримым критиком буржуазного миропорядка, империализма — в самых разных его обличьях, — но одновременно обнаруживал и определенную мировоззренческую противоречивость, непоследовательность своих позиций: драматург, как правило, уповал на моральное совершенствование личности, которую он видел в качестве «мотора истории», считая народ в большинстве своем «инертной массой».

Круг действующих лиц пьесы «Женщины-врачи» ограничен, но ее проблематика значительно шире той драмы, которая разыгралась в небольшой семье медиков. За ней встает сегодняшняя жизнь ФРГ. Несомненно, Рольф Хоххут шел к воплощению идеи этой пьесы долгие годы. Мы недаром вспомнили историю с его «Наместником», со знаменитой постановкой Эрвина Пискатора. Истоки замысла этой драмы, думается, могли родиться у драматурга в конце марта 1966 года, когда он узнал о неожиданной смерти Эрвина Пискатора в Штарнберге, о такой совершенно неожиданной смерти мастера от пустячной операции аппендицита, заставившей кое-кого думать не о врачебной ошибке и трагической случайности, а о политическом убийстве. Тогда, выступая с яркой речью у могилы Пискатора, Рольф Хоххут сказал, имея в виду и себя, что приближение к этому прекрасному и мужественному человеку «есть приближение к огню». Он чувствовал себя и учеником, не успевшим перенять многое от своего учителя, и должником, которому предстоит продолжить начатое дело.

Начиная дискуссию по поводу картины, журнал «Фильм унд Фернзеен» подчеркнул, что в пьесе Рольфа Хоххута, ставшей основой экранизации, автор сделал несомненный «шаг от Шиллера к Брехту», другими словами, он как бы проецирует раздумья о морали и совести на весь зрительный зал, заставляя людей размышлять о социальных противоречиях действительности, об иллюзиях «демократических свобод», «прав человека» в бесчеловечном буржуазном мире. Фильм выстраивает цепь эпизодов-доказательств, подводящих зрителей к мысли о преступной природе мира наживы, о бездушном, даже циничном отношении власть имущих к человеку, о неминуемой расплате за компромиссы, которые превращают людей в молчаливых соучастников преступлений.

Если уж говорить языком брехтовской поэтики, то само название — как пьесы Рольфа Хоххута, так и фильма «Женщины-врачи» — играет роль своеобразного «эффекта очуждения», возбуждающего мысль, непростые раздумья. Не раз заставляешь себя вновь и вновь «прокручивать» в воображении все действие картины, стремясь разгадать загадку: почему же именно слова «женщины-врачи» вынесены в название фильма? Ведь среди действующих лиц мужчин-врачей нисколько не меньше — тут и Беблингер, воротила от медицины, словно несущий в себе зловещее мефистофельское начало, и профессор Иохансон, медицинское светило, кандидат в нобелевские лауреаты, и Гюнтер Хаазе, врач-анатом, мнящий себя хирургом, и Вернер Михельсберг, терапевт, практик, и Пауль Рименшильд, преуспевающий хирург, мечтающий о научной карьере, использующий свои связи партийного бонзы, и, наконец, Антон Циллльнер, цинично проводящий опыты на пациентах... Женщин же всего три: 59-летняя доктор Лидия, занимающаяся разработкой новых медицинских препаратов, ее дочь Катя, изучающая проблему борьбы с шоком легких, да еще и некая фрау Планнер, судебный врач, лицо эпизодическое.

И все же в названии «Женщины-врачи» есть свой глубокий смысл. Ибо в женщине-матери — начало жизни. Ей по своей природе положено вести бой за жизнь. Рольф Хоххут видит в этом названии своеобразную метафору: мир сегодня жаждет исцеления, человечеству, как никогда, угрожает тень смерти. И именно женщине, рожающей в муках детей, дано моральное право возвысить свой голос протеста против мира зла, тлена, смерти. Именно она, женщина, как никто другой, не может позволить себе компромиссы, не может способствовать — вольно или невольно — торжеству смерти. Тут явно звучат отголоски мотивов хоххутовской пьесы «Лизистрата и НАТО — коме-

дия». Есть, правда, в этих мотивах и некоторая полемическая однобокость: все люди ответственны за жизнь на земле в равной степени. Но Хоххут-поэт намеренно заостряет проблему: недаром Катя скажет бывшему мужу, что именно она подарила сыну жизнь, а он, Вернер Михельсберг, — лишь мотоцикл, гоняя на котором, Томас постоянно подвергает себя смертельной опасности. Недаром среди мужчин-врачей, действующих лиц картины, фактически нет ни одного (пожалуй, кроме Вернера, заштатного терапевта), кто бы свято исполнял данную им некогда «клятву Гиппократа». Все они — благопристойны, ухожены, респектабельны, все преуспевают. Действительно, «господа, имеющие честь»...

Но — имеющие ли честь на самом деле?

Даже Вернеру Михельсбергу, в ответ на попреки за украденную в магазине бутылку коньяка, сын Томас с полным правом может сказать, что это его воровство — ничто по сравнению с теми счетами, которые врачи посылают своим пациентам! Со счетами, где даже за измерение кровяного давления выставляются внушительные цифры!..

Хорст Зееман с особой тщательностью выстраивает вещный мир жизни своих героев: уютный, просторный дом, роскошная обстановка, мягкая, удобная мебель, отличные, со вкусом подобранные платья и костюмы...

И, в общем-то, полная бездуховность при всей видимости изощренной интеллектуальной жизни, где все подчинено только профессиональным медицинским интересам. Первое, с чем легко расстается доктор Лидия, оказавшаяся временно без работы, это картина и книги. Духовное опустошение — оборотная сторона этой роскошной, пестроцветной жизни современного бюргерства. Но за роскошь надо платить, даже самой страшной ценой... Той же самой ценой, какой оплачивала свою наживу ловкая маркитантка — брехтовская мамаша Кураж, растерявшая на дорогах той средневековой войны всех своих детей, так и не понявшая до конца, что в ее собственной трагедии виновата не только война, но и она сама...

Конечно, ныне — не те времена. Но недаром сюжетные дороги картины «Женщины-врачи», как и в брехтовской пьесе, пройдут тоже по нескольким европейским государствам — ФРГ, Швеции, Австрии. И нажива нынче вроде бы другого рода — бизнес на несчастье, на стремлении людей быть здоровыми, избавиться от недугов. И не грубая поддевка, а белоснежные халаты на фрау Лидии и фрау Кате. Но, право же, есть, есть в них некое внутреннее сходство с маркитанткой Анной Фирлинг. И права критика, подметившая этот шаг драматурга — от Шиллера к Брехту. Как Эйлафа или Швейцаркаса оплакивала матушка Кураж, так и врач Катя будет оплакивать своего сына Томаса, которому вольет искусственную кровь врач-экспериментатор доктор Циллньер. И цинично скажет матери, убитой горем: «Не моя вина, что до сих пор не описаны побочные аллергические свойства этого препарата... Это продукция вашей фирмы...»

И сошлется на знаменитость, почти что нобелевского лауреата, который расхваливал этот препарат на каком-то международном конгрессе. К тому же он напомнит обезумевшей матери и о том трагическом случае, когда по ее вине погибла юная девушка. Ведь брала же она, брала для своих опытов биопсию легкого, в результате чего и умерла пациентка. Не сумей ее любовник, доктор Римешильд, пустить в ход свои партийные связи, подкупить родителей погибшей, не была бы сегодня фрау Катя в своей клинике!

Лидия и Катя, женщины-врачи, мать и дочь, характеры непростые, противоречивые, конкретно индивидуализированные, но в то же время я убежден, что Хорст Зееман и прекрасные актрисы Джуди Винтер (Катя) и Инге Келлер (Лидия) сделали на экране открытие определенных социальных типов западногерманского общества. Они стремятся понять и показать как бы изнутри причины и следствия того нравственного парадокса, когда в гуманной по своей сути среде медиков, призванных заниматься спасением человека, возникает зло, когда бездарность паразитирует на таланте, а подлость торжествует над порядочностью.

Преступники ли они, эти женщины-врачи? И Рольф Хоххут, и создатели фильма сурово судят их. Их вина, но и их трагедия доказа-

ны со всей очевидностью. Трагедия? Да, и трагедия. Ибо есть в фильме господа убийцы поважнее этих женщин. Среди них, конечно, в первую очередь Беблингер, глава фармацевтической фирмы, готовый ради наживы пойти на какие угодно преступления. Это он заставляет «сломаться», забыть о святых принципах, о врачебном и человеческом долге ученого-фармаколога Лидию. Выброшенная на улицу именно за эти свои принципы, пожилая женщина уже не надеется найти работу. На этом сыграет другой гангстер от медицины — любовник ее дочери Кати. А когда Лидия его стараниями все же получит работу, она уже готова будет идти на любые компромиссы с совестью: фактически она подкупит профессора Иоханссона, дав солидную взятку, чтобы он разрекламировал тот самый препарат, который и убьет ее внука. Препарат Беблингера, ибо его фирма поглотит ту маленькую фирму, которая приютит Лидию. И вновь она окажется в тенетах Беблингера. Беблингер сыгран Рольфом Хоппе с такой поразительной, с такой обобщающей силой, что заставляет вспомнить зловещие фигуры нацистских врачей, проходивших в качестве обвиняемых по многим послевоенным судебным процессам. В ледяных глазах его и впрямь есть нечто мефистофельское, сеющее смерть.

...Нынешние события в ФРГ, недавний скандал вокруг взяток, которые давал концерн Флика боннским министрам и лидерам правых партий, обнажили закулисную сторону мифа о буржуазной демократии, показали, как крупный капитал покупает политическую власть и определяет политический курс страны. Все это, собственно говоря, самым прямым образом корреспондирует с событиями, разыгравшимися в фильме «Женщины-врачи».

Исподволь встает в этой картине, вроде бы такой простой и локальной по сюжету, бесчеловечный мир наживы. Услуги, на которых настаивает Беблингер (да и доктор Пауль Рименшильд — птица поменьше, — закогтивший Катю, превративший ее и в удобную любовницу, и в напарницу по преступным опытам), на деле оборачиваются такой вакханалией страсти к наживе, при которой чем выше прибыли, тем ниже порог нравственности. При трехстах процентах прибыли уже нет, как известно, такого преступления, на которое не пошел бы капитал, даже под страхом виселицы.

И все же эти респектабельные «господа убийцы, имеющие честь», показанные столь ярко и неординарно в картине «Женщины-врачи», — лишь малая часть, крохотная верхушка огромного айсберга, именуемого в сегодняшней буржуазно-пропагандистской мифологии «свободным миром». Нет, не только в ФРГ, о жизни которой доподлинно знает Рольф Хоххут по собственному опыту, ведут речь авторы фильма — такова повседневная действительность всего западного мира. Это о нем с горькой откровенностью говорилось в официальном заявлении западногерманских властей, которое цитирует в книге Гюнтер Продль: «Преступление является одной из неотъемлемых составных частей нашего общества. Оно так же определяет наше бытие, как автомобиль, стиральная машина, телевизор, и служит, в сущности, таким же символом нашего образа жизни».

Что ж, об этом и повествует со всей убедительностью фильм наших коллег из ГДР. Фильм одновременно и художественный, и политический. Фильм-обвинение. И фильм-предупреждение, что расплата за преступления — всегда неминуема!..



Новое «трио» французского экрана

Александр Брагинский

Французской комедии принадлежит видное место в мировом кинематографе, ее высшие достижения связаны с именами таких признанных мастеров, как Макс Линдер, Рене Клер, Жак Тати, Пьер Этекс. Блистательные комедийные актеры Франции Фернандель, Бурвиль, де Фюнес (мы называем сейчас далеко не всех) снискали известность и любовь зрителей далеко за пределами своей страны.

Правда, в последнее время изящные остроумные комедии, отличающиеся хорошим вкусом и изобретательными художественными решениями, появляются во французском кино не часто; реже, чем, скажем, в 60—70-е годы, звучат в них мотивы социальной критики. Как и любой другой жанр, кинокомедия отражает кризисные явления в кинематографии Франции, связанные с усилившейся зависимостью национального кинопроизводства от американских киномонополий и все более откровенной его ориентации на коммерческие стандарты. Некоторые негативные аспекты, характеризующие нынешнее состояние французского кинематографа, рассмотрены в недавно опубликованной журналом «Искусство кино» статье Г. Долматовской[1], в которой, в частности, анализируется комедия Франсиса Вебера «Невезучие» с участием Пьера Ришара и Жерара Депардье.

Сегодня три этих имени — Вебер, Ришар, Депардье — часто встречаются в титрах фильмов текущего репертуара, выгодно отличающихся от ряда работ некоторых других французских кинематографистов, специализирующихся в комедийном жанре. «Новое трио французского экрана» — так называет иногда критика популярного режиссера и двух еще более популярных актеров, второй раз (после «Невезучих») встретившихся на картине «Папаши», показанной в нашей стране на проходившей в конце прошлого года Неделе фильмов Франции. Впрочем, о чем еще будет сказано ниже, советские зрители и прежде имели возможность познакомиться с фильмами, в создании которых принимали участие — вместе или порознь — Франсис Вебер, Пьер Ришар и Жерар Депардье.

Заглянем в их «творческую лабораторию».

Франсис Вебер (в нашем прокате были фильмы о похождениях «высокого блондина», картины «Жил-был полицейский», «Зануда» и «Прощай, полицейский», где Вебер выступил в качестве сценариста, а также две поставленные им ленты — «Игрушка» и «Невезучие») родился в 1937 году. Будущий драматург и режиссер четыре года проучился на медицинском факультете, затем еще два года изучал геологию и минералогию. Так и не получив высшего образования, Вебер, отслужив в армии, начал работать репортером на радио. Сегодня он с иронией рассказывает об этом периоде своей биографии:

— Я был плохим журналистом, мне не хватало оперативности. К тому же я не умел обращаться с микрофоном — голос мой звучал как-то бесцветно. Писал я, правда, прилично. И все-таки главный редактор говорил обо мне так: «Пусть только подойдет поближе к выходу, тут мы его вмиг и выставим». Что и случилось. Тогда я начал писать скетчи для Ги Бедоса (сегодня — популярнейший эстрадный актер. — *А. Б.*), а позднее вместе с Жаком Мартеном за две недели сочинил либретто музыкальной комедии.

Так Франсис Вебер попал в театр. Вслед за музыкальной комедией он пишет комедии драматические: его «Похищение» ставилось на сцене театра «Эдуард VII», «Договор» — в «Жимназ» (пьеса впоследствии была переделана в сценарий «Зануда»). По словам Вебе-

---

[1] См. Долматовская Г. Кино для «среднего возраста» — расхожее и неожиданное. — «Искусство кино», 1984, № 10.

ра, первой настоящей комедией, написанной им для экрана, стал сценарий «Жил-был полицейский», по которому Жорж Лотнер снял фильм с участием Мирей Дарк и Мишеля Константэна. После успеха нескольких других лент по сценариям Вебера, особенно после серии о «высоком блондине», за Вебером закрепилась репутация одаренного комедиографа.

Впрочем, не столь уж гладким был путь Вебера-драматурга. Были у него и неудачи, и работы, не дававшие удовлетворения, и ссоры с режиссерами. К примеру, Вебер не пожелал указывать свое имя в титрах фильма «Великолепный», снятого Филиппом де Брока, поскольку постановщик, по его мнению, отошел от замысла автора сценария. Эта картина нашим зрителям знакома. В ней Жан-Поль Бельмондо исполнил едва ли не самую известную из своих ролей. Не вдаваясь в оценку фильма, обратим внимание на бескомпромиссную позицию сценариста — явление во французском кино крайне редкое. Конфликт, правда, не повлиял на прокатную судьбу ленты, имевшей громкий успех, но показал всем, что Франсис Вебер не намерен допускать пренебрежительного отношения к своему труду.

— Я работаю с такими людьми, как Жорж Лотнер, Эдуар Молинаро, Ив Робер, — комментирует Вебер свою позицию. — Они не претендуют на то, чтобы называться авторами-ре-

Жерар Депардье, Франсис Вебер и Пьер Ришар



жиссерами. Это просто режиссеры. А я пишу для них сценарии...

Относительно его первой профессии в кинематографе — профессии сценариста — у Франсиса Вебера совершенно четкое представление, он хорошо понимает ее специфику:

— Сценарист — это конструктор истории, а не просто автор диалогов. Диалоги — это как бы следующий этап работы. Как в строительстве — для того чтобы декоратор получил возможность потрудиться, нужен сначала архитектор. Уж коли у вас косая стена, какие бы ни были на ней красивые обои, это будут всего лишь обои на косой стене. Если же дом построен хорошо, то все станет на свое место. Выстроить сюжет умеют немногие. Существует масса людей, воображающих, будто они умеют писать сценарии. На самом же деле они способны лишь сочинять диалоги. Основа сценария — драматическое развитие действия, строго отобранные ситуации. Очень важно все время бить по одному гвоздю. К тому же сценарист должен быть наблюдательным человеком. Иные рассказывают массу историй внутри одного сценария. Они забывают про тот самый «гвоздь»...

— Автор и режиссер — представители разных профессий, — заметил однажды Вебер. — Но ни один из них не имеет права тянуть одеяло на себя. Во Франции существует глупейшая режиссерская автократия. В основном — по вине тех, кто, нахлобучив кепку, разыгрывает роль маленького студийного князька. Эту манию величия я отказываюсь понимать...

Однако, столкнувшись на практике с такого рода «манией», будучи вынужденным подчас работать в течение года сразу над тремя сценариями, Франсис Вебер все чаще задумывался — не попробовать ли себя в ином качестве. Его подталкивал к этому и опыт друга — Пьера Ришара, который еще в 1974 году снял свой первый фильм — «Рассеянный». Именно Ришар, став продюсером, согласится финансировать режиссерский дебют Вебера и сыграть в нем главную роль. В результате в 1976 году на экраны выходит фильм «Игрушка», в котором проявились лучшие качества его создателя, драматурга и режиссера Франсиса Вебера: критическое отношение к действительности, доброта к людям, интерес к личности ребенка. Быть может, Вебер и прав, когда отмечает сегодня, что картине недостает нужного ритма. Но просчеты этой первой ленты во многом искупаются ее теплотой и сердечностью. Немалая заслуга принадлежит здесь исполнителю главной роли — Пьеру Ришару...

В прошлом году Пьер Ришар (любовь поклонников комедии ему принесло участие в фильмах «Не упускай из виду», «Высокий блондин в черном ботинке», «Возвращение высокого блондина», «Он начинает сердиться», «Укол зонтиком» и ряде других) отметил свое 50-летие. Отец его, крупный промышленник, мечтал увидеть сына продолжателем своего дела. Но сколько Пьер ни старался походить на отца, он только смешил членов семьи и друзей. Учеба у Шарля Дюллена определила его интересы как комедийного актера. Увлекшись эстрадой, Пьер Ришар начинает выступать в таких популярных кабаре, как «Эклюз», «Галери 55», «Шеваль д'Ор», «Бобино», — здесь он впервые исполняет скетчи, написанные им самим вместе с другим популярным ныне актером кино — Виктором Лану. Уже в ту пору он искал свою будущую комедийную «маску» — рассеянного, застенчивого молодого человека с большими добрыми голубыми глазами и кудрявой шевелюрой. Его герой вечно попадает в разные передряги, но неизменно выпутывается из них благодаря своему неистощимому оптимизму и жизнелюбию.

— Мое призвание — смешить, — говорит Пьер Ришар. — Хотя я не против серьезных ролей. Просто как актер я не могу устоять перед тем, чтобы не увидеть в любой жизненной ситуации ее комическую сторону. Комизм, впрочем, штука деликатная, им надо уметь пользоваться...

Действительно, Пьеру Ришару доступны самые различные оттенки смешного. Ведь как не похож его «высокий блондин» на журналиста Перена из «Игрушки» или на другого журналиста — в фильме Марко Пико «Облако в зубах», где он вместе с коллегой становится жертвой им же состряпанной дезинформации. Столь же различны между собой его персона-

жи в картине «Не упускай из виду» и в своеобразном парафразе на темы «Зануды» — фильме Жерара Ури «Побег», где он сыграл адвоката, который своей нескладной речью в суде обеспечил своему подзащитному несколько лишних лет в тюрьме. Как трогателен этот «защитник» в его искреннем отчаянии и желании исправить ошибку! И как не похож на незадачливого актера в чисто трюковой ленте того же Ури «Укол зонтиком»! Как и на персонаж, сыгранный в последней работе Ива Робера «Близнец»...

Пьер Ришар быстро понял, насколько привлекателен в глазах зрителя образ недотепы, как бы концентрирующий неудачи, промахи и рухнувшие надежды многих, очень многих людей, сидящих в зале. Каждого такого героя он наделяет обаятельными чертами, что действует безотказно.

После того как Ришар снялся в 1967 году у Ива Робера в комедии «Счастливчик Александр», сыграв «немного психованного» крестьянского парня, изображающего из себя парашютиста, тот же Робер, но уже как продюсер, дал ему возможность поставить фильм «Рассеянный», за которым последовала другая картина — «Несчастья Альфреда». Сам став продюсером, Пьер Ришар снимает затем «Я ничего не знаю, но все скажу», «Это не я — это он», «Я застенчив, но лечусь». Вот что он рассказывает о своей режиссерской практике:

— Когда я ставлю фильм, то испытываю еще больший подъем, чем когда снимаюсь. Актера вызывают за восемь дней до начала съемок, примеряют костюмы — и вот вы уже перед камерой. Свой собственный фильм готовишь долго, и процесс подготовки необыкновенно интересен, от него во многом зависит облик будущей картины.

По поводу природы комедийного таланта Пьера Ришара его режиссер и друг Франсис Вебер говорит следующее:

— Быть партнером комика очень трудно. Труднее, чем играть с собакой или ребенком. Как-то мне позвонили из одной газеты и спросили, кто, на мой взгляд, является преемником де Фюнеса во Франции. Я ответил, что у нас много актеров, которые умеют быть смешными на экране, но Пьер Ришар — един-

Пьер Ришар в фильме «НЕВЕЗУЧИЕ»



ственный, кто остается комическим персонажем и в жизни. Так вот, надо действительно обладать смелостью и огромным талантом, чтобы играть рядом с комиком. Помнится, один критик писал о фильме «Зануда»: «Жак Брель — превосходен, Вентура — хорош». Хотя весь груз картины лежал на Лино Вентуре, лавры достались Брелю, потому что он играл комедийную роль... Перед началом съемок «Игрушки» Пьер Ришар захотел познакомиться с Мишелем Буке, своим партнером (сыгравшим роль владельца газеты. — *А. Б.*). Я пригласил их пообедать. После обеда, уже на улице Ришар с волнением протянул Буке руку — и только тут увидел, что стоит... в одном ботинке. Буке умирал со смеху...

Кстати, в связи с этим курьезным эпизодом Жерар Депардье рассказывает другую историю, случившуюся в одном западноберлинском отеле. ...В раскрытую дверь лифта Пьер Ришар увидел на площадке какого-то этажа человека в одних трусах. «Вот здорово, — подумал он, — значит, в отеле есть бассейн». Надев плавки, он тоже спускается вниз и видит... как полицейские уводят того типа, оказавшегося хулиганом... Чисто комическая ситуация.

Как уже известно читателю, Вебер, Ришар и Депардье встретились все вместе на съемках «Невезучих», большей частью происходивших в Мексике. Трудно представить себе более разных людей, чем Пьер Ришар и Жерар Депардье. Но именно это и нужно было постановщику...

Жерар Депардье (впервые мы увидели его в картине «Двое в городе» — там у него был маленький эпизод, а затем уже в главных ролях в фильмах «Собаки в городе», «В сетях мафии», «Мой американский дядюшка», «Инспектор-разиня») — самый молодой в «трио». Он родился в 1948 году в крестьянской семье, позднее переехавшей в город в поисках заработка. У его родителей было шестеро детей, и, не слишком преувеличивая, можно сказать, что воспитывала Жерара улица. В окрестностях маленького городка Шатору, где поселились Депардье, стояли натовские войска. У местных парней часто возникали стычки с американцами. Жерар участвовал в них на правах заводилы — он был сильным, не по годам развитым подростком. Однажды после очередной попойки, закончившейся дракой, он в бессознательном состоянии попал в больницу. Очнувшись, впервые задумался над своей жизнью... Начал работать. Служащим пляжа в Канне... Коммивояжером по сбыту мыла...

— Заработков хватало, чтобы оплатить номер в гостинице, но они были недостаточны, чтобы есть досыта, — рассказывает актер. — Однажды приятель предложил мне переехать в Париж и «заняться театром». Так я вырвался из «ямы». На курсах Коше я впервые услышал тексты Мюссе и Мариво, и мне захотелось говорить на их языке. Жил я где придется, ел что достанется... У меня не было никакого имущества. Выпрашивал деньги у приятеля, который содержал маленькое бистро. Подрабатывал в эпизодах... Моя первая роль в кино — в фильме Роже Леенгардта о битниках. Мою речь нельзя было разобрать — и меня переозвучивал другой актер. Потом снимался у Аньес Варда, но картину не закончили из-за отсутствия денег. Моя фотография попала на телевидение — и меня стали приглашать сниматься в телефильмах.

В этот период Депардье был связан с театром «Кафе де ля Гар», где подружился с актерами Патриком Девэром, Миу-Миу, Рюфюсом, Колюшем... Вместе с Девэром и Миу-Миу он снялся в 1974 году у Бертрана Блие в картине «Плясуньи», с которой, собственно, и начался его путь к славе.

— Едва я начал зарабатывать, — рассказывает Депардье, — как тотчас женился. Теперь у меня двое детей. Семья для меня значит гораздо больше, чем профессия.

Семья... Жерар Депардье долго искал ее и в кино. И нашел только во время работы над «Невезучими». Вот что он говорит по этому поводу:

— Франсис — старый друг Пьера. Он написал для него роли в нескольких фильмах. Я появился позднее. Когда отношения у нас постепенно стали налаживаться, я подумал: как это здорово! С тех пор как я начал сниматься в кино, я тщетно искал творческую семью. И тут, наконец, нашел ее!.. В нашей профессии важно испытывать удовольствие от работы. А настоящего удовольствия не быва-

ет, если его нельзя разделить с товарищем... В нашем трио главное — уважение и терпимость... Мы можем говорить один другому все, не рискуя вызвать гнев или обиду.

Рассказ Жерара Депардье дополняет Пьер Ришар:

— И все-таки у нас были поначалу проблемы чисто творческие. Ведь долгое время я оставался как бы компасом Франсиса. Он писал на меня... Но вот появился Жерар. Я забеспокоился. Депардье — большой актер. Я волновался и говорил себе: «Вот черт, а ведь я явно не на высоте». Поэтому я часто вспыхивал, сердился без особой причины. Я напоминал ребенка в семье, где родился братик. Вот он смотрит на него, лежащего в колыбели, и думает: «Теперь меня будут меньше любить...»

Так проходила притирка характеров, творческих темпераментов. И тут большую роль сыграл Франсис Вебер, который сумел тактично и мягко помочь сближению этих двух столь разных актеров.

— Во время съемок «Невезучих», — вспоминает режиссер, — мне особенно импонировало то, что Пьер и Жерар мне доверяли. С одним мы были знакомы давно, с другим — совсем недавно. И тем не менее Жерар верил мне, хотя и понимал, что я — новичок в режиссуре. Он никогда не «подкалывал» меня даже тогда, когда видел мою неуверенность... Именно доверие актеров помогло мне и позволило снять третий мой фильм — «Папаши».

Эта картина вышла на экраны Франции в прошлом году. Главные роли, разумеется, были написаны специально для Пьера Ришара и Жерара Депардье: они играют двух мужчин, каждый из которых имеет основания считать себя отцом юноши, выросшего без их участия...

— До «Невезучих», — говорит Депардье, — я совершенно не задумывался над природой комического. Обычно я полагаюсь на интуицию и как-то инстинктивно определяю достоинства и недостатки людей, которых мне предстоит сыграть, стараюсь чутьем угадывать, чего ждет от меня режиссер. Поэтому так важны в работе доверительные отношения, которые шли бы по восходящей... Общаясь с Пьером, я вынужден был признать, что су-

Жерар Депардье в фильме «НЕВЕЗУЧИЕ»



ществует природный комедийный талант, дар комика.

Ришар, в свою очередь, отмечает, что Депардье не сразу понял, какой филигранной точности требует работа над комедией:

— Ему (Депардье. — *А. Б.*) пришлось делать по двенадцать-четырнадцать дублей... Однажды он мне сказал: «Вот не думал, что так трудно снимать комедию». Мне было приятно это услышать.

— В комедии, — добавляет Депардье, — очень важно иметь такого актера, как Пьер Ришар, — комика от природы. Поэтому «Невезучие» и имели столь широкий успех. Только Пьер умеет заставить людей так смеяться над ситуациями, в которые он попадает...

— Но фильм «Невезучие», — заметил участник беседы, напечатанной в журнале «Премьер», Франсис Вебер, — был и для Ришара фильмом трудным. Будучи натурой интуитивной, он считал, что не может повторять, закреплять сыгранное, искать решение сознательно. Помнишь, ты говорил: «После третьего дубля я уже ничего не могу сделать»?

Пьер Ришар:

— Я верил в священную силу непосредственной реакции. Я гордился тем, что могу считать себя актером инстинкта. Теперь я понимаю, что это было заблуждением, что я могу сыграть девятнадцатый дубль лучше, чем третий... Это доказывает, надеюсь, что я становлюсь настоящим актером. Сегодня мне уже неинтересно играть коммивояжера, сидящего за столом и рассказывающего анекдоты. Теперь я могу отбирать куски, модулировать интонации в зависимости от того, что от меня требует режиссер.

В совместном интервью в «Премьер» зашла речь и о том, насколько актерам легко работается с Франсисом Вебером. Режиссер охотно откликается на их предложения, любит пробовать, искать новые и новые варианты...

— Работая с ним (Вебером. — *А. Б.*), — признается Депардье, — испытываешь поразительное чувство безопасности, уверенности. Я это обожаю. Актер всегда стремится к совершенству. Поиск... попытка сделать так, чтобы зазвучала музыка, которая звучит в голове режиссера, и есть самое интересное.

Так, узнавая друг друга, помогая друг другу, участники «трио» сделали два удачных фильма — «Невезучие» и «Папаши», — а сейчас подумывают уже о третьей совместной работе.

Продюсером «Невезучих» был Пьер Ришар, который многому научил своих друзей.

— Он отказался продать сюжет «Невезучих» американцам, которые намеревались снять «римейк» [2], — рассказывает Франсис Вебер. — «Пусть оставят нам наши истории», — говорил он. Я же был польщен тем, что Ричард Прайор снялся в «римейке» «Игрушки», а Билли Уайлдер поставил свой вариант «Зануды». Но Пьер... его не склонить, он принципиальный человек.

Депардье:

— И он давал нам уроки принципиальности.

Ришар:

— Мы многому научились, работая вместе. Франсис научил меня трудиться, а Жерар заразил подлинной страстью к актерской профессии.

---

[2] Фильм, снятый по картине, уже однажды поставленной и имевшей успех.





ВЕНГРИЯ. Кинематографисты республики завершили работу над несколькими документальными фильмами, посвященными знаменательной дате — 40-летию освобождения Венгрии от фашизма.

По сообщению агентства МТИ, самая большая картина этого цикла — трехсерийная лента «Освобождение Венгрии», снятая на киностудии «Мафильм». Первая серия восстанавливает ход знаменитого танкового сражения у Дебрецена, положившего начало разгрому гитлеровских войск, оккупировавших Венгрию. Вторая рассказывает об освобождении Будапешта Красной Армией, а третья — о заключительных боевых операциях, в результате которых фашистские полчища были изгнаны со всей территории страны.

Среди других новых документальных работ венгерских кинематографистов — фильм «Они были героями»; в его основу положены воспоминания советских воинов, участвовавших в боях за Венгрию. Картина «Плечом к плечу» обращается к истории развития венгерско-советских отношений, начиная с 1917 года до наших дней.

Н. Пичугин

ВЬЕТНАМ. В городе Хошимин состоялся международный симпозиум на тему «Вьетнам на экранах мира», в работе которого приняли участие кинематографисты Алжира, Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Кампучии, Лаоса, Польши, СССР, Чехословакии, Японии, а также представители Индии, Франции, ЮНЕСКО.

Этот форум подвел итоги творческой деятельности мастеров кино разных стран, запечатлевших в своих фильмах события вьетнамской истории. На симпозиуме было показано около двадцати картин, объединенных темой борьбы за мир и гуманизм во взаимоотношениях между народами.

Выступления участников симпозиума, фильмы о Вьетнаме, демонстрировавшиеся в дни его работы, дали новые подтверждения горячей братской солидарности передовых кинематографистов разных стран с мужественным вьетнамским народом, выстоявшим в многолетней и трудной борьбе с агрессорами и ныне занятым строительством социалистического общества.

●

В Париже прошла Неделя вьетнамского кино, вызвавшая большой интерес французской общественности. В программу показа было включено пять игровых фильмов — «Серебряный браслет» Лам Шона, «Непокорная Зау» и «Деревня Вудай в те времена» Фам Ван Кхоа, «Огонек в джунглях» Фам Ки Нама и «Все во имя завтрашнего дня» Лонг Вана, дающие представление о тематическом и жанровом разнообразии киноискусства Вьетнама.

Французская пресса, комментируя Неделю вьетнамского кино, отмечала, в частности, что ее проведение дало возможность любителям кинематографа познакомиться с творчеством самобытных художников, чьи имена были им прежде неизвестны.

А. Соколов

ИНДИЯ. На экраны южного штата Керала вышел первый индийский стереоскопический фильм «Здравствуй, мой дорогой Куттичатхен!». Сюжет картины, снятой в жанре комедии-сказки, не отличается сложностью; он основан на сказании народности малаялам, проживающей в Керале. Куттичатхен — добрый волшебник, отчасти напоминающий Карлсона, который живет на крыше. Однажды злой маг заколдовывает его, чтобы найти спрятанные сокровища. Но Куттичатхену удается избавиться от этих чар, и он вместе с детьми, с которыми дружит, побеждает зло...

В фильме снимались маленькие артисты, мальчики Говинд и Суреш, уже известные индийским зрителям по другим картинам и удостоенные кинематографических наград.

Стереоскопические эффекты изобретательно включены в фантастическое действие. К примеру, игрушечный вертолет буквально влетает в зрительный зал, а когда маленький проказник бросает с экрана мороженое, хочется невольно пригнуть голову...

Картина уже переведена на хинди и некоторые южноиндийские языки; началась ее демонстрация не только в Керале, но и в других штатах страны.

М. Капустин, корр. ТАСС

ИТАЛИЯ. Первый свой фильм «Я сам по себе» Нанни Моретти поставил, когда ему было 22 года. Сейчас режиссеру 30 лет — и на счету у него четыре игровые картины, каждая из которых, появившись на экране, вызывала оживленную полемику. Моретти считается лидером группы молодых итальянских комедиографов, отражающих в своем творчестве исчерпанность идей «молодежного бунта» конца 60-х годов.

Последний фильм Моретти называется «Бьянка». Как и во всех предыдущих лентах, герой носит имя Микеле, как и все его предшественники, он обозлен на «общество потребления», как и в других картинах Моретти, здесь много горького юмора. Но вместе с тем рецензенты довольно единодушно отмечают, что «Бьянка» обозначила поворотный момент в творчестве молодого режиссера. «Он сказал «баста» «мореттизму» (термин, который итальянская критика употребляет в рассуждениях об «авторском кинематографе» Моретти, обычно выступающего в своих фильмах в качестве сценариста, режиссера и исполнителя центральной роли. — *Л. З.*), — пишет обозреватель еженедельника «Панорама». — Вместо разрозненных эпизодов из жизни протагониста — последовательно изложенный сюжет с прочной литературной основой. Нарочитый автобиографизм теперь сменяется колоритными зарисовками окружающего мира. На сей раз Моретти отказался от безграничного «единоначалия» на съемочной площадке: сценарий написан им в соавторстве с Сандро Петралья, а героев теперь двое: он — Микеле (Нанни Моретти) и она — Бьянка (Лаура Моранте).

Жанр фильма определить сложно: комедийное начало соседствует здесь с остродраматическими, с детективными мотивами. Экстравагантность стилистики заявлена с самых первых кадров: Микеле Апичелла появляется в своей новой квартире и первым делом... опрыскивает ванну алкоголем; потом он пристально наблюдает за поведением супружеской четы, живущей напротив; потом звонит по телефону своим бывшим приятельницам, чтобы узнать, с кем у них теперь «любовь», и т. п.

Затем мы видим героя ленты в лицее, где он преподает математику. Это странное учебное заведение носит имя... Мерилин Монро; на стенах лицея развешаны фотографии кинозвезд и знаменитых спортсменов. В процессе обучения используются компьютеры. В штате лицея — психотерапевты, призванные заботиться о здоровье преподавателей, которых студенты буквально тиранят. Карикатурность всех этих эпизодов должна, видимо, подчеркнуть нелепость нововведений «прогрессистов», несостоявшихся героев 1968 года...

Сцены в лицее настраивают зрителя на волну остроумной комедии, но здесь же завязывается и драматическая коллизия — роман Микеле с преподавательницей французского языка Бьянкой. Кажется, героев сблизило искреннее чувство. Но почему же тогда Микеле убегает от спящей Бьянки прямо среди ночи? Он хочет разом оборвать эту связь, ибо одержим подозрительностью, граничащей с паранойей, которая не дает ему поверить в преданность даже самых близких людей. Микеле сожалеет, что человеческие и общественные отношения нельзя регулировать с математической точностью, он ополчается на весь мир, в котором, по его убеждению, царят произвол и хаос.

Решив «навести порядок» в этом мире, Микеле берет на себя роль высшего судьи: он убивает девушку, обманувшую своего жениха, затем — двух влюбленных... Расследование преступлений Микеле ведет полицейский комиссар, чьи отношения с преподавателем лицея смахивают на отношения, которые были у Порфирия Петровича с героем «Преступления и наказания». Не случайно писатель Альберто Моравиа значительную часть своей рецензии на «Бьянку» в журнале «Эспрессо» посвящает сравнительному анализу Микеле Апичелла и Родиона

Раскольникова. Однако, несмотря на некоторое сходство с персонажем Достоевского, Микеле из фильма Моретти, как считает Моравиа, — типичное порождение «времени спада», когда страшное общественное зло — терроризм — с еще большей наглядностью выявило порочность и бесперспективность идей «молодежного бунта» на Западе, вспыхнувшего в 1968 году.

Моравиа полагает, что еще никогда кинематограф не признавал с такой отчаянной самоиронией пустоту и тупик поколения сорокалетних.

Л. Зиман

КУБА. За первые три недели проката фильм Хуана Карлоса Табио «Обмен» собрал в Гаване и в десяти других городах Кубы 1 миллион 800 тысяч зрителей (население страны составляет 9,7 миллиона человек). Судя по этой цифре, прогнозы, согласно которым картина Табио должна стать самой популярной лентой за всю историю кубинского кино, вероятно, подтвердятся.

«Мне хотелось поставить фильм, который мог бы и вызывать улыбку, и наводить на размышления», — сказал в беседе с журналистами режиссер.

Хуан Карлос Табио участвовал в кампании по ликвидации неграмотности. С 1961 года он начал работать в ИКАИКе ассистентом режиссера; начиная с 1967 года самостоятельно снимал документальные ленты. Фильм «Обмен» — дебют Табио в игровом кино.

История создания этой картины не совсем обычна: по ее сценарию Табио вначале поставил спектакль, имевший большой успех. Затем было решено снять фильм с известной театральной актрисой и эстрадной певицей Роситой Форнес в главной роли (она же исполняла эту роль в театральной постановке).

Тему мещанства, бездуховности, прагматизма, противоречащих морали нового общественного строя, Табио решает в жанре комедии. Для Глории, главной героини ленты, весь смысл жизни сводится к тому, чтобы переехать в один из престижных районов столицы — Ведадо или Мирамар, подыскать выгодную партию для дочери (Исабель Сантос): у будущего зятя непременно должны быть машина, высокая зарплата, большие связи... Энергичная жещина затевает сложную комбинацию квартирного обмена, к участию в котором она всеми правдами и неправдами привлекает многие семьи, живущие в разных уголках страны. Однако для дочери Глории Йоланды комфорт и счастье — не синонимы, в результате чего между нею и предприимчивой матерью возникает конфликт...

Как отмечают рецензенты, темпераментно снятые сцены, неожиданно возникающие комедийные ситуации, остроумные диалоги свидетельствуют о незаурядной творческой фантазии и мастерстве создателей фильма.

Анализируя причины успеха этой картины в прокате, кубинские критики пишут, что «Обмен» лишен сухой дидактики, морализаторства, нарочитой назидательности: конфликт, взятый из жизни, породил и достоверных, реальных персонажей...

●

На состоявшемся в Гаване I Национальном фестивале кинолюбителей демонстрировались фильмы 33 клубов, представляющих все провинции страны; в ходе смотра были проведены дискуссии, обсуждения просмотренных картин, организована выставка технических изобретений в области кинематографии.

Хотя движение кинолюбителей зародилось на Кубе всего несколько лет назад, сегодня самодеятельными коллективами снято уже около 200 документальных, мультипликационных и игровых лент. Куба дважды принимала участие в международных фестивалях кинолюбителей.

Первый в стране любительский киноклуб был организован в 1978 году при одном из домов культуры в Гаване, его возглавил общественный деятель Армандо Рохас. Членами клуба стали студенты, рабочие, домохозяйки, школьники, в большинстве своем впервые взявшие в руки кинокамеры. На занятиях они слушали лекции профессиональных кинематографистов — режиссеров, сценаристов, операторов, монтажеров. Кинокритики принимали участие в обсуждении их первых работ, помогали в выборе тем.

Три года спустя в стране насчитывалось уже 22 киноклуба. А в сентябре 1981 года состоялась первая национальная встреча кинолюбителей Кубы, на которой было показано 28 фильмов, снятых в основном на 8- и 16-миллиметровой пленке. Программа встречи включала и сообщения по проблемам: «Тематика любительских фильмов», «Роль документа в любительском кино», «Любительский игровой фильм». Движение кинематографистов-любителей постоянно привлекает в свои ряды новых энтузиастов. I Национальный фестиваль кинолюбителей в Гаване, которому предшествовала большая подготовительная работа, отразил стремительное развитие этого нового вида самодеятельного творчества на Кубе.

И. Быкова

ФРАНЦИЯ. Бертрану Тавернье уже за сорок: он родился в 1941 году. Имея за плечами солидный опыт критика, а затем — пресс-атташе при нескольких крупных режиссерах, он снял свой первый полнометражный игровой фильм «Часовщик из Сен-Поля» в 1974 году. В последующее десятилетие Тавернье поставил еще семь картин, две из которых прошли по нашим экранам — «Преступный репортаж» и «Неделя отпуска».

Сегодня Бертран Тавернье прочно занял место в ряду наиболее одаренных европейских режиссеров. Нельзя сказать, что его творчество развивается по восходящей — случаются у Тавернье и неудачи, — но ни одна из его работ не опускается до уровня бездумных, чисто развлекательных поделок, которых ныне, увы, так много на французских экранах. Лентам этого мастера присущи качества, которые нечасто встретишь в

РУМЫНИЯ
Новый фильм молодого режиссера Дана Маркоча «ЦЕЛЬ И СРЕДСТВА» посвящен людям, работающим на крупном промышленном предприятии. В центре картины конфликт между рабочим Михаем и директором завода Симионом. Некомпетентный в профессиональных вопросах, директор пытается необоснованно увеличить производственный план в ущерб качеству продукции, составляет фиктивные отчеты. Михай, нравственные принципы которого не допускают компромиссов, пытается убедить своих коллег действовать решительно, принципиально.
В фильме снимались актеры Рэзван Василеску, Петре Георгиу, Леопольдина Бэлэнуцэ, Кристина Деляну, Штефан Силяну. Оператор Флорин Параскив.
Рэзван Василеску (слева) и Штефан Силяну в фильме «ЦЕЛЬ И СРЕДСТВА» (фото из журнала «Румынские горизонты»).



картинах его коллег: режиссер Тавернье неизменно доброжелателен к своим персонажам, об их жизни и чувствах он рассказывает деликатно, с соблюдением чувства меры, никогда не спекулируя на эротике и насилии.

Все эти черты творчества Бертрана Тавернье можно, по оценкам критиков, найти и в последнем его фильме — «Воскресенье за городом», показанном на прошлогоднем Каннском кинофестивале, а затем с успехом демонстрировавшемся в широком прокате.

Взяв за основу сценария роман Пьера Боста «Мсье Ладмираль скоро умрет», Тавернье рассказывает об одном воскресном дне жизни престарелого художника, которого приезжают навестить родственники — сын с женой и детьми и дочь. Особую радость доставляет господину Ладмиралю появление любимой дочери, которая одна умеет растормошить отца, ободрить его... День этот никакими исключительными событиями не отмечен: главный герой картины и его гости прогуливаются по живописному, несколько запущенному парку, окружающему дом художника, обмениваются новостями, болтают о пустяках... Но в их разговорах, поведении, в самой атмосфере ленты ощутимы настроения грусти, ностальгии, зыбкости. Ведь мсье Ладмираль, которому уже, видимо, далеко за семьдесят, может умерсть очень скоро. Кто знает — не последний ли это счастливый день в его жизни?..

Рецензенты отмечают необыкновенное изящество постановки, изысканность изобразительного решения фильма, который очень современен по духу, несмотря на то, что его действие относится к 1912 году.

Критика с одобрением пишет о работе актеров в картине «Воскресенье за городом», в первую очередь упоминая Луи Декре в роли господина Ладмираля. Кстати, Декре выступает не только как актер: им написано несколько пьес, музыка к театральным спектаклям. Для фильма Тавернье Декре написал польку в стиле начала века. В роли дочери Ладмираля, эмансипированной дамы с неустроенной личной жизнью, выступила молодая актриса Сабина Азема, обратившая на себя внимание участием в последней картине Алена Рене «Жизнь — это роман». Сына художника играет Мишель Омон.

В связи с выходом на экраны фильма «Воскресенье за городом» газета «Монд» писала: «Французское кино снова обретает задушевность... Тавернье преподносит нам ограненный бриллиант, дарит его с нежностью».

«Среди моих фильмов нет таких, от которых мне хотелось бы отречься или за которые было бы стыдно», — сказал в одном из недавних интервью Бертран Тавернье. «Воскресенье за городом» — еще одно подтверждение его права на такое высказывание.

А. Владимиров

ШВЕЦИЯ. В Стокгольме состоялся XXII конгресс Международного центра связи школ кино и телевидения (СИЛЕКТ), организованный Шведской киношколой. Представители сорока специализированных учебных заведений из тридцати стран мира обсудили проблемы, связанные с повышением квалификации педагогов и участием профессиональных деятелей кинематографа и телевидения в воспитании и подготовке творческих кадров. Основой для дискуссии послужил доклад ректора ВГИКа профессора В. Н. Ждана на тему: «О взаимодействии теории и практики в педагогическом процессе формирования молодых специалистов».

Генеральная ассамблея СИЛЕКТ приняла в число ассоциированных членов организации киношколы КНР, Филиппин и Ямайки, наметила план основных мероприятий на ближайшие пять лет (в том числе студенческие кинофестивали и семинары преподавателей), а также обсудила проекты организации киношкол в Зимбабве, Бангладеш и Малайзии, в осуществлении которых предполагается участие ЮНЕСКО.

На проведенных в рамках конгресса выборах нового состава бюро СИЛЕКТ В. Н. Ждан был переизбран вице-президентом Международного центра связи школ кино и телевидения.

В. Утилов

Сценарий



Вадим ТРУНИН

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации В. В. Трунин закончил в 1961 году Литературный институт имени М. Горького по семинару прозы. По его сценариям поставлено более десяти фильмов. Награжден Золотой медалью имени А. Довженко за последовательное воплощение на экране военно-патриотической темы. Лауреат Государственной премии РСФСР.

НА СВОЕЙ ЗЕМЛЕ

С известным кинодраматургом, талантливым писателем Вадимом Васильевичем Труниным мы познакомились совсем «недавно» — всего двадцать три года назад на семинаре молодых драматургов в Белоруссии, в Каролищевичах. Я был преподавателем, он — учеником. Он и сейчас остается для меня молодым человеком, может быть, потому, что он из другого поколения, следующего, которое я назвал бы — мальчишки войны.

Война прочертила между нашими поколениями резкую грань, впрочем, она же нас и объединяет. И как старые солдаты всегда помнят свои раны, так и эти мальчишки никогда не забудут своего детства, опаленного войной. Не случайно в сценариях Вадима Трунина, начиная с «Белорусского вокзала», «Юнги Северного флота», «Единственной дороги» и кончая сценарием фильма, который должен выйти на экраны в ближайшее время — по роману А. Чаковского «Победа», — неизменно присутствует война. Эти мальчишки знали ее, конечно, не так, как солдаты, но и не понаслышке. Они слышали взрывы бомб и свист осколков, видели кровь и знали настоящую цену краюхе хлеба.

Тема войны прозвучала и в сценарии, который я представляю сегодня читателям журнала. В сценарии не стреляют, не убивают, но он весь пронизан болью за искалеченное войной детство. Он очень правдив, и потому нельзя читать его без щемящего чувства... Еще добавлю, что сценарий этот получил на последнем конкурсе «Земля и люди», который проводит Госкино СССР, первую премию и будет поставлен на киностудии «Беларусьфильм», с которой начинал когда-то свой творческий путь в кино Вадим Трунин. Счастливой ему дороги...

Валентин Ежов, лауреат Ленинской премии

I

Это утро, как, впрочем, и каждое утро за последние годы в нашем доме, начиналось с собачьего лая. Маленькая черная, настырная нахалка по кличке Абба требовала, чтобы кто-нибудь пошел с ней погулять. Кто-нибудь — это, конечно, я. Дело ясное... Я поднялся, натянул спортивный костюм, заглянул к ребятам в комнату. Мишка и Ольга спали или делали вид, что спят, потому что звонкий лай этой чертовой пуделихи поднимет мертвого.

— Ну и спать здоровы наши дети, — сказал я. И услышал в ответ голос жены из спальни:

— Пусть отоспятся, на то и каникулы. А ты иди, иди, тебе полезно прогуляться с утра хотя бы, а то сидишь целый день и куришь. Посмотри на себя — сорока еще нет, а животик уже... Ну, что это за дело?

— Ты права, как всегда, — сказал я, вздохнув, и взглянул на себя в зеркало. Вид у меня в этом спортивном костюме был отнюдь не спортивный. Мы с Аббой спустились вниз. Я достал газету из почтового ящика. В газете было письмо. Вышли в скверик — чахленький, недавно разбитый перед новым домом. Там уже гулял один такой же деятель, вроде меня, с овчаркой. Мы поздоровались. Он снова уткнулся в свою газету, а я надорвал конверт.

— «Здравствуй, сынок, — прочел я первые строчки письма. — Ну, как ты там? У нас все по-старому, только мать вот прихворнула немного, но это пройдет, не впервой, так что приехать сейчас не получится, а клубничка уже поспевает, как-нибудь передам, найду способ...»

— Что хорошего пишут? — спросила жена, когда я вернулся с письмом в руках.

— Мать опять заболела. Приехать не сможет.

— Жаль, а я на нее рассчитывала...

— Это что ж ты рассчитывала?

— Ну, поможет немного.

— Зачем? У тебя ведь тоже каникулы, как я понимаю.

— У меня ремонт, дорогой, понимаешь — ремонт. А ремонт в наше время хуже пожара, сам знаешь. Так что я с утра и до вечера буду в школе.

Помолчал. Что на это ответить...

— Послушай, — сказала она. — Может быть, лучше, чтобы она приехала. Врачам показалась бы. Если что... давай деньги пошлем на дорогу.

— Не нуждаются они в наших деньгах, по-моему. В чем другом может, но не в деньгах.

— Ну что ж, и то слава богу. Я хотела как лучше. Извини.

Вышел сын в трусах, длинный, тощий, впрочем, таким же и я был в пятнадцать лет.

— Пап, привет! С Аббушкой погулял?

— Погулял. Ты мне лучше скажи, ты так и собираешься пробалбесничать все лето?

— Что значит пробалбесничать, па? Я трудился год, кончил на четверки и пятерки. Теперь хочу отдохнуть.

— Я...

— Только не говори мне, — перебил он меня, — что ты в мои годы уже работал. Я уже это слышал.

— Я хотел сказать тебе о другом. Но раз уж ты сам эту тему затронул... Я думаю, тебе надо поехать в спортивно-трудовой лагерь, хотя бы на месяц. Окрепнешь, денег заработаешь...

— Не знаю, не знаю... Посмотрим.

Мне очень хотелось врезать ему по шее, но сдержался — не стоило начинать день со скандала...

— А я думала, мы все вместе отдохнем, наконец, в это лето, — сказала жена. — Поедем на юг...

— Не знаю, не знаю, посмотрим, — сказал я с усмешкой. — Знаешь, сынок, до твоего рождения я дни и ночи думал, каким ты будешь? Мне так хотелось, чтобы ты был сильным, ловким, умным, целеустремленным... Чтобы ты был лучше меня...

— Спасибо, па. Ты вот помнишь, что было до моего рождения, а я, к сожалению, — нет. Интересно — прости, — а что до твоего рождения было? Что думал о тебе твой отец?..

II

Ранней весной 1946 года по дорогам, хоть и покрытым кое-где лужицами талого снега, но еще не успевшим раскиснуть, двигалась небольшая колонна машин. Два «студебеккера», крытых брезентом и ляз-

гающих цепями, надетыми на колеса, да видавший виды райкомовский «газик».

Солнышко уже припекало, съедая снег с косогоров, но лед на речках стоял еще крепко, а ночные морозы держали в узде болота.

В «газике», кроме шофера, ехали двое мужчин. Один, недавно демобилизовавшийся из армии офицер в шинельке со споротыми погонами, другой, постарше, в теплом пальто и барашковой шапке, был инструктор райкома Колычев. Усталая озабоченность не сходила с его лица.

За окошком машины медленно крутились однообразные, бесконечные перелески, поляны, заросшие вереском и красноталом по кромке замерзших ручьев, да небольшие поля, занесенные снегом, под которым угадывались горбы блиндажей, ямы воронок, рвы, ходы сообщений, окопы, а кое-где из-под снега торчали черные колья с остатками ржавой проволоки. Жилья не было видно совсем, только изредка, раз или два, встретилось по дороге то, что осталось от бывших хуторов или выселок. Несколько скрюченных яблонек, жавшихся друг к другу от тоски и мороза, да развалины печек со сбитыми трубами. Вот и все...

— Да, — вздохнул демобилизованный офицер, — скоро год, как войне конец, а она здесь будто вчера шла.

— Ну, — согласился Колычев. — Вот и я говорю: больная земля, замученная. Тут не то что человек, а и зверь-то не хочет жить.

— Фронт почти три года стоял, — сказал шофер.

Переехали речонку по хрустящему льду следом за грузовиками, побуксовали немного, но все-таки выбрались на берег и встали у развилки дорог.

Водитель головного «студебеккера» спрыгнул на снег и направился к «газику», на ходу пнув баллоны.

— Ну что, товарищ начальник, — спросил он в открытую дверцу Колычева, — через Пустое Подлесье будем крюка давать или рискнем напрямик, через Катькин мох?

— А через болото проедем?

— Да, вроде должны. Лед еще крепкий...

— Ладно, давай через Катькин мох, не ночевать же нам, в самом деле, в этой Усачевке, — сказал Колычев и, когда шофер ушел к своей машине, добавил: — Тем более, что и ночевать там негде, я думаю.

Говорил он с легким белорусским акцентом, как и большинство местных жителей в этих западных областях России.

Болото, через которое пробирались машины, даже сейчас весной и при ясном солнышке выглядело угрюмо и диковато. Дремучие непролазные дебри то подбирались к самому зимнику, то отступали, как бы заманивая на открытые полянки, такие безмятежные с виду, если бы не зловещий туман, низко и недвижно стоящий над ними.

— Ну и чертова местность, — сказал Колычев. — Через пару недель и до новых морозов ни конный, ни пеший, ни на какой машине тут не пролезет... Потому в начале войны была тут партизанам лафа, республика прямо была у них. Немцы полезли было осенью сорок первого, да увязли так, что даже зимой не решались сунуться...

— Угу, — подтвердил шофер, — пока какая-то сволочь из местных не показала им этот зимник...

Колычев с неодобрением взглянул на него и сказал:

— Да, народу тут погибло немало...

За болотом снова были поля, искореженные войной, и, наконец, они поднялись на пригорок, за которым показалась деревня. То есть не деревня, а то, что от нее осталось: те же скрюченные яблоньки и кирпичные печи, где разваленные, а где еще целые... Людей же совсем не было видно, никто не вышел на шум моторов, навстречу машинам.

— Ну, вот и Усачевка, — сказал шофер.

— А люди-то где ж? — спросил демобилизованный офицер.

— Здесь, — сказал шофер. — Тропки вон, видите, до колодца, на огород, в нужное место... Здесь. Ну, до чего же народ осторожный стал...

На краю села машины остановились. Водители посигналили. И тогда откуда-то из сугробов, или, верней, из того, что казалось сугробами, а на самом деле было землянкой, вышла на свет старуха в латаной кацавейке и, не торопясь, с опаской, подошла к машинам.

— Здравствуй, бабушка, — сказал, вылезая из газика, Колычев.

— Коли ласка, добры люди, — ответила старуха без улыбки ровным, чуть хрипловатым голосом.

— Кто ж так гостей встречает? — улыбнулся Колычев. — Где остальные-то?

— Что? — спросила старуха.

— Остальные? Жители вашей деревни, — сказал, теряя терпение, Колычев. — Где все?

— Не знаю... Откуда мне знать про всех... Я — вот она я, а все — не знаю...

Демобилизованный офицер тоже вылез из машины и подошел к старухе.

— Ладно, бабушка. Чего вы боитесь-то?.. Война давно уже кончилась.

Старуха, опасливо косясь на него, отступив, ответила:

— Да? А кто его знает... Одна, может, и того... а другая, может, и это самое... Радио-то у нас тут нема...

— Ну что ты, Алена Терентьевна, — вмешался шофер, — и меня не узнала? Павлычев я, Кузьмы Егорыча сын. Какая война, к богу в рай? Я районное начальство до вас привез. Советскую власть. Собирай людей...

— Ах ты ж, господи, боже мой, — запричитала старуха. — Я сейчас, сейчас всех соберу. Ах, матерь божья, пресвятая заступница, дошли до тебя молитвы наши... — И с этими причитаниями она исчезла под снегом, будто ее и не было.

Колычев повернулся к шоферу:

— А ты, выходит, из этих мест?

— Да, — ответил водитель коротко.

— Почему же домой не вернулись после войны? — спросил его демобилизованный офицер.

— Домой? — переспросил шофер. — А где он, дом-то? От родных даже могил и то... — он махнул рукой и отошел за брезент машины.

Колычев достал папиросы.

— Тут до войны был колхоз «Коммунар». А теперь... вот, сам видишь, что... А люди, кто с войны не вернулся, кто — в партизанах погиб. А остальных расстреляли зимой сорок третьего. Чудом каким-то уцелело несколько баб с ребятишками в том болоте. И все... А ведь тысячу лет, поди, стояла тут Усачевка...

Он умолк и смотрел, как стали одновременно почти появляться из землянок люди и стекаться к машинам по узеньким тропкам, протоптанным в снегу. Шли не торопясь, тяжело и устало женщины с почерневшими от горя и копоти лицами, подростки в прожженных и драных ватниках или в серо-зеленых обрезанных немецких шинелях, детишки в одежде почти всем не по росту: то в материнской, то в оставшейся от отца, то в своем родном, из которого давно уже выросли. Из драных, латаных-перелатаных валеночков или ботинок торчали голые грязные ножки. Тащились старухи, закутанные в платки или старые одеяла, два старика — один в козьем самодельном тулупе, другой в старой солдатской шинели... И только один мужчина был среди этой толпы в куртке и теплом шлеме танкиста. Но по тому, как он неуверенно шел, держась за плечо подростка, можно было сразу понять, что этот бывший танкист — слепой...

Всего собралось человек около сорока. Ждали молча, что скажут. Даже дети не шалили и не подходили близко к машинам, которые не часто, наверное, видели. Похоже, люди не привыкли хорошего ждать от того, что их собирали вместе.

— Все? — спросил у Алены Терентьевны Колычев.

Она оглядела собравшихся и, вздохнув, ответила:

— Все... Все, кроме Катерины Четверяковой. Она подняться не может — хворая... Да тут ейный Ванька есть, если что...

— Так, — Колычев затоптал в снегу папироску, шагнул вперед, — здравствуйте, товарищи... — ему никто не ответил. Колычев сделал паузу и продолжал: — Я инструктор райкома партии Колычев, бывал тут у вас до войны, может, кто помнит... Во время войны партизанил в отряде батьки Миная в лесах Белоруссии. О героических делах и гибели вашего земляка Анисима Четверякова, о трагической судьбе ваших односельчан, не покорившихся фашистским оккупантам, и о вашем нынешнем тяжелом положении нам известно, товарищи... Вы можете нас упрекнуть, что мы, мол, поздновато, но и вы нас поймите, товарищи... Таких сел, как ваше, разоренных и выжженных войной, только в нашем районе десятки, а силенок у нас еще маловато, как вы сами понимаете. Но наш народ, вдохновленный великой победой, напрягает все силы, чтоб в кратчайший срок восстановить народное хозяйство, залечить, так сказать, еще кровоточащие раны!.. Так вот, при ято решение переселить людей из разрушенных поселков и деревень, которые в данное время восстановить нет возможности. И мы предлагаем вам переселиться в райцентр. Там особых удобств нет, правда, но будет крыша над головой, у женщин работа, на стройке или на фабрике, соответственно хлебные и продуктовые карточки, школа для детей, медицинское обслуживание и так далее... Ну, а для тех, кто не хочет расставаться с крестьянской жизнью, есть возможность переселиться на новые земли. Об условиях переселения вам расскажет товарищ, э...

— Боголюб, — подсказал офицер и тоже шагнул вперед. — Товарищи! — начал он зычным командирским голосом. — Международное положение Советского Союза после великой победы упрочилось как никогда. И несмотря на происки...

— Мил человек, — перебила его Алена Терентьевна, — ты в наше положение тоже войди, будь ласка... Детишек поморозим. Вишь, как одеты...

— Так я ж ведь к тому, — сказал, немного смутившись, Боголюб обычным голосом, — что эти новые земли теперь навеки наши, советские, и чтоб вы не боялись ехать на них.

— Ого, — сказал один из стариков, сплюнув на снег. — «Броня крепка, и танки наши быстры...» А где они, эти земли-то?

— На западе, отец, — сказал Боголюб. — На исконно славянских землях, захваченных некогда псами-рыцарями, поставившими крепость Кенигсберг.

— Ну, бывали мы там, — сказал второй старик. — В ту германскую еще... с его высокопревосходительством, генералом от кавалерии Самсоновым Александром Васильевичем, царство ему небесное... Землица там ничего, вроде нашей, легкая... и дома каменные, только вот печи в них хреновые, голландские: ни щей сварить, ни хлеба испечь...

— Так как же там люди живут? — спросила одна из старух.

— А они вообще щей не едят... совсем, — ответил старик.

— И что ж тогда?

— А колбасу или сало... копченое. Оно у них в сенцах прямо висит... Подошел, отрезал, съел и пошел... — Старик проглотил слюну, вздохнул. — Так что печки перекладывать придется...

Боголюб, слушавший эти разговоры со снисходительной улыбкой, вмешался наконец:

— Тем, кто согласится переехать, государство предоставит денежную ссуду на первое обзаведение. Ну и, естественно, бесплатный проезд до места. Вот первая машина, пожалуйста, прямо до станции, где уже ждут вагоны...

— Вот такие дела, товарищи, — подвел итог Колычев. — Вопросы есть?

Люди молчали. Боголюб тихо сказал:

— Да, знал бы, что мужиков тут нету совсем... — Он не докончил, махнул рукой.

— А вон, — кивнул Колычев в сторону подростков, стоявших отдельной группой. — Чем тебе не годятся эти орлы? Годика через три-четыре...

Его прервал тихий голос из толпы:

— А здесь-то как же?

Колычев не сразу понял, кто задал вопрос, потому что лицо слепого танкиста было повернуто не к нему, а куда-то в сторону.

— Здесь что будет? — спросил танкист. — На нашей земле, которую Советская власть закрепила за нами навечно...

— Ничего пока. Ничего, к сожалению. Вы человек военный, что такое мины — объяснять вам не надо...

— Что такое мины, я знаю, — сказал танкист. — И что смертью

засеяны густо наши поля, тоже знаю. Но так ведь их разминировать можно.

— Можно, да, выходит, нельзя пока, — ответил Колычев. — Саперы говорят: металла столько в этой земле, что миноискатели отказывают. Несколько лет, говорят, нужно руками землю эту перебирать. Ну, и болото, сами знаете, в заброшенной земле не дремало. Так что вот такие пироги. Еще вопросы есть? Если нет, собирайтесь, а то доехать засветло не успеем.

Какое-то время люди стояли недвижно и молча. Потом вдруг сразу все повернулись... Женщины подхватили на руки ребятишек и побежали, как могли, по узким тропинкам, среди сугробов, обратно к своим землянкам. Последние еще не успели в них скрыться, как некоторые уже появились вновь с нехитрым скарбом, завернутым в узлы, будто давно приготовленные к отъезду. Только подростки, стоящие в сторонке от всех, да слепой танкист не тронулись с места.

Было их несколько человек, не считая танкиста. Четыре паренька и две девочки, каждому лет по пятнадцать-шестнадцать, может быть. Колычев подошел к ним:

— А вы чего ж, ребята? Или вам особое приглашение?

— Нет, — ответил за всех русоголовый, давно не стриженный паренек в обрезанной немецкой шинели, за которую цеплялись две девочки лет пяти и шести. — Нам не треба приглашения. Бо не поедем мы никуда...

Колычев обернулся:

— Боголюб, слышал, что они тут придумали...

Боголюб, помогавший вместе с шоферами загружать в кузов упиравшуюся козу, оставил это дело и подошел.

— Не поедут, говорят, никуда, а?.. — Вид у Колычева был растерянный и даже обиженный немного.

— Вы, ребята, не дурите, — сказал Боголюб, но, встретив твердый взгляд русоголового паренька, тон сменил. — Тебя как зовут?

— Иван. Четверяков. И сестренки мои — Любка и Дунька.

— Это твоя мамка, что ли, хворая лежит? — спросил его Колычев.

— Не мамка, а бабка, — поправил его Иван.

— Ну, все равно...

— А мне не все равно, — сказал Иван.

— Да это я к тому, что перенесем сейчас твою бабку аккуратненько. Уложим в кузов и довезем за милую душу.

— Не хочет она, — отрезал Иван. — Тут, сказала, родилась, тут и помирать будет.

— Так, ну, ладно, мы с тобой еще поговорим. — Колычев вынул блокнот, записал фамилию Четверякова и повернулся к пареньку, на телогрейке которого поблескивала партизанская медаль. — И ты, партизан, саботируешь?

— Угу, — кивнул в ответ паренек.

— Где твои родители? Матка где?

— Где-то здесь.

— Позови.

— Звал. Не откликаются. Рот, видать, землей крепко забит... —

Парнишка смотрел со злой насмешкой. — Записывайте: Артем Захарович Жуков, девятьсот тридцатого.

Колычев записал, отвернулся от него. Зацепился взглядом за девочку лет пятнадцати, в рваных валенках на босу ногу. За юбку ее цеплялся мальчонка лет семи.

— И ты остаешься?

— Да, — кивнула девочка и крепче прижала к себе мальчишку.

— И его с собой оставляешь? — спросил Колычев.

— Да.

— Ну, о себе не хочешь подумать, дура чертова, — взорвался Колычев, — так о пацане бы подумала. Где он жить-то будет? Где учиться? Жрать что будет, в конце концов?! Что за глупость вы тут придумали... Кто зачинщик?..

Ребята молчали.

— Как фамилия?

— Аня Жукова. Тридцатого года рождения.

— Сестра ему, что ли?

— Кому? Артемке-то? Нет. Вот мой брат — Саня Жуков, сорокового года. И мамку нашу пишите, остается с нами. Жукова Вера Андреевна, тридцать шесть лет.

— Павлычев Валентин Петрович, — шагнул вперед паренек, тоже в обрезанной немецкой шинели и немецких сапогах. — Тридцать первого года рождения. И сеструха моя, Машка, — он отыскал взглядом худенькую девушку, которая зябко куталась в платок чуть в сторонке. — На год старше.

Колычев взглянул на девушку и записал.

— И меня! Меня запишите! — сказал мальчишка в прожженном ватнике. — Березовский Вася, родился, кажется, в тридцать втором.

— Ты не здешний, что ли? — спросил его Боголюб.

— Нет. Папка на границе служил. Мы от немца с мамой бежали. Только он нас догнал здесь. Здесь и мамку убили, а меня в погреб спрятала баба Катя...

— Почему же ты-то ехать не хочешь? Может, батька твой жив, может, ищет тебя?

— Я останусь, — сказал мальчишка упрямо.

— И я остаюсь.

Боголюб обернулся на тихий голос и увидел слепого танкиста.

— А-ааа, так это твоя затея... Как же тебе не стыдно ребятишек с толку сбивать?..

— Ничего я их не сбивал!

— Ты партийный?

— Нет.

— Это счастье твое, танкист.

— Не пугайте. Ребята сами решили остаться. А мне все равно...

— Ну, ладно... — Колычев убрал в карман карандаш и блокнот. — Даю вам двадцать минут на размышления и на сборы. Все. Митинг окончен. — Он отошел, ворча: — Каждый сопляк тут будет, понимаешь, свои порядки устраивать... Побыстрее, бабоньки, побыстрее!..

А слепой танкист сказал ребятам:

— Вы бы зря глаза не мозолили, хлопцы. Помогите людям.

Ребята тут же разошлись и стали помогать отъезжающим. Только та худенькая девушка — Маша, — у которой силенок, видно, совсем не оставалось, села прямо на снег и сидела недвижно, безучастная ко всему, пока мимо нее сновали женщины, ребятишки и старики, перенося свои пожитки из землянок в машины.

Время от времени раздавался женский надрывный крик:

— Боря! Борька!.. Борис! Ну, только выйди, паразит окаянный! Борька!.. — кричала простоволосая женщина, за подол которой цеплялись двое малышей, годика по три-четыре, и еще одного она держала на руках. Иногда она останавливалась, озираясь вокруг и размазывая слезы по щекам. — Куда же он делся, паразит окаянный...

Ей не отвечали, и проходившие мимо старались не глядеть на нее. Узлы, которых у нее было, пожалуй, несколько больше, чем у других, валялись около колес грузовика, и хотя все помогали друг другу, этих узлов никто не трогал.

— Кого она потеряла? — спросил Колычев одного из старик

— Кто? А-аа, эта? Сына. Борьку. Кого же еще?

— Это же Ольга Плотникова, — вмешалась в разговор Алена Терентьевна. — Душегуба Плотникова жена.

Боголюб посмотрел на Колычева, и тот ответил нехотя:

— Был тут у нас подлец один, полицаем служил...

— Во-во, — подтвердил старик. — И убег с ними, гад ползучий... Сколько крови нашей на нем, захлебнуться в ней должен, собака...

— Тут промеж нас давно разговоры ходят, — сказала Алена Терентьевна, — что семью эту вышлют куда подальше из наших краев... Так вот мальчишка и убежал, наверное, когда машины услышал...

Несколько женщин остановилось, слушая разговор.

— Все это Иудино племя-то до седьмого колена надо сгноить, — сказала одна из них, а другая добавила:

— Уж как хотите, но с нами в одну машину ее не сажайте, не надо...

— С нами тоже, — сказала третья.

— У нее же ребятишки малые, — возразил Боголюб.

— А у нас вот нету малых ребятишек. Почему? Подумай, начальник, — сказала женщина и отошла.

Боголюб посмотрел на Колычева — тот только руками развел.

— Ладно, грузи ее в «газик».

Меж тем все уже погрузились, кроме подростков и танкиста, которые распрощались с теми, кто уезжал, и отошли от машин.

Колычев посмотрел на часы.

— Ну, — сказал он, — последний раз по-хорошему вас прошу.

Ребята в ответ молчали.

— Пропадете ж вы здесь, — сказал Боголюб.

И ему не ответили.

Колычев кивнул шоферу на Плотникову и подошел вплотную к ребятам:

— Я через неделю вернусь. С милицией. И под конвоем отсюда вас вывезу. Ясно? Вот так. — Он круто повернулся и зашагал.

Шофер и Боголюб уже ждали его, погрузив вещи Плотниковой, а она еще стояла у раскрытой дверцы, прижимая к груди ребенка.

Колычев сел рядом с шофером и хлопнул дверцей. Боголюб ждал, пока женщина заберется на заднее сиденье к детям. Но она все смотрела в сторону леса и вдруг, набрав полные легкие воздуха, крикнула громко, так, что откуда-то издали ей ответило эхо:

— Борька!.. Слышишь меня?.. Пропадай ты, звереныш, пропадом, за отцом своим окаянным следом, понял?.. Знать тебя не хочу!.. Не ищи нас!.. Прощай... — И заревела навзрыд.

Боголюб, тронув ее за локоть, сказал:

— Не пропадет ваш Борька... Люди ж тут остаются...

Но Плотникова зло оттолкнула его:

— Не трожь... — и влезла в машину.

Грузовики развернулись. Женщины из-под брезента махали руками, что-то кричали тем, кто оставался. «Газик» пристроился к грузовикам, выезжавшим из деревни. Колычев обернулся и увидел в узкой рамочке заднего стекла горстку ребятишек на краю бывшего села, слепого танкиста чуть в сторонке от них...

— Вот сукины дети...

— Не выживут тут ребята одни, — сказал Боголюб. — Надо им както помочь...

— Чем? — взорвался Колычев. — Чем я им помогу? Нет у меня для них ни рубля, ни зернышка!.. И деревни этой больше нету, ни в бюджете, ни в плане района. Все! Нет больше Усачевки...

За снежным пригорком все исчезло из глаз: печи, яблони, люди... Колычев отвернулся от окна.

Женщина на заднем сиденье, тихо всхлипывая и слизывая слезы с губ, кормила грудью ребенка, и две пары глазенок, испуганных и в то же время с надеждой, сверкали из-за тряпья позади нее.

— Я за ними вернусь,— сказал Колычев.

— На чем? — усмехнулся шофер. — На машине вы до мая сюда не проедете.

Колычев промолчал. Он курил и смотрел на хлещущие по раскисшему снегу цепи идущего впереди «студебеккера».

III

Наш город, как, впрочем, и большинство городов, теперь состоит как бы из двух частей. Одна из них, новая, и планировкой, и домами похожа на все новостройки, и расположена она на ровном удобном месте за речкой, недалеко от леса. Не очень, конечно, красиво, но современно, добротно, с удобствами. Старый же город не похож ни на какой другой. Расположенный на крутых холмах, рассеченный рекой и заливной ее поймой. С многоглавыми церквами на каждом холме, со старинными домами, этот город не просто старый, он древний, быть может, даже древнее Москвы. Только ему не повезло со слабосильным князьком, с торговыми путями, которые прошли стороной, и прочим.

К слову сказать, железной дороги в нем нет до сих пор, зато имеется аэродром, и самолеты садятся, едва не задевая купола церквей, вернее, то, что от них осталось. Если бы эти церкви, как и многое другое, реставрировать, наш городок был бы не хуже тех знаменитых туристских на Золотом кольце.

Во дворе райисполкома стоит маленький одноэтажный флигелек, архитектурной ценности не имеющий. Зато в нем расположено районное архитектурное управление, в котором я работаю. Мы делим этот флигелек с районным комитетом ДОСААФ. Поэтому когда я увидел около нашего домика почти десяток машин, среди которых было много военных, то подумал, что это, наверное, туда, но оказалось, что к нам, ко мне. Из машин тотчас же повылезали люди и двинулись мне навстречу. Все солидные люди — военные и штатские, в руках рулоны ватмана, значит — точно, ко мне. С утра пораньше.

— Здравствуйте, здравствуйте,— приветствовали они меня, и я им ответил:

— Здравствуйте, товарищи, сейчас, через две-три минуты начну прием.

Один из них, в штатском, на черной «Волге», вылез вперед.

Крепкий дядя, хорошо упакованный, сразу видно. В руках рулончик. Ну, ладно. Я вошел к себе в кабинет. Маленький кабинетик. Столик, стулья, на стеллажах книги, рулоны, опять же папки, дела... Неудобно как-то даже — в таком кабинете солидных людей принимать, ну, да что делать.

В окно было видно, как выстроились в некое подобие очереди посетители. Но они были совсем не похожи на тех, из стихотворения Некрасова, которое кончается знаменитым «...и пошли они солнцем палимы...». Я открыл окошко, выглянул.

— Ну, кто первый, заходите, товарищи.

Этот джентльмен вошел. Сразу сел.

— Вот. — Он развернул рулон. — Мы учли ваши замечания и переделали. Крышу и веранду...

— Дело не в крыше.

— А в чем, простите?

— Дело в том, что у вас не мансарда, а третий этаж.

— Ну, допустим. А кому он мешает? Ну, кому он мешает?

— Мешает тем, кому не хватает дефицитных строительных материалов — детским садам, школам...

— Ну, это демагогия, дорогой товарищ. Не хватает материалов... У нас всегда что-нибудь не хватает. Однако всегда все находится. И к тому же я все достал, то есть, простите, все купил. В законном порядке. У меня есть документы, квитанции, я могу их представить в любое время.

— Ну, что ж, вы, возможно, и можете представить, а другие не все могут, поэтому есть порядок, есть правила, есть стандарты строительства, и нарушать их никому не следует.

— Знаете, вы подпишите, а я улажу все в области. Я вам ручаюсь. Вы что, мне не верите?

— Да нет, я вам верю, что вы уладите, потому и не подпишу.

В это время открылась дверь, и в кабинет вошла моя помощница, молоденькая девушка.

— Иван Иванович,— сказала она смущенно,— тут такое дело...

— Вы же видите, что мы разговариваем,— возмутился мой посетитель.

— По-моему, мы уже закончили, — сказал я ему. — Кто там? Что у тебя, Леночка?

— Да вот, звонили из сельхозуправления. Баранов все-таки поставил фундамент своих мастерских, как хотел, и потому дорогу придется вести вокруг...

— Та-ак... — я снял телефонную трубку, набрал номер.

Посетитель мой ждал терпеливо, не уходил.

— Алло? Сельхозуправление? Главного инженера, пожалуйста... Борис Андреевич? Здравствуй. Это я опять. Ну, что там Баранов мудрит? Сколько ж можно? Нельзя дорогу в обход вести. Там овраги, там засыпать надо... Миллионы рублей. Он что, не понимает, что ли?.. Ну хорошо, давай поедем. Хорошо. После двенадцати. Сразу. Хорошо, договорились. — Я положил трубку и взглянул на человека, который так же прямо смотрел мне в глаза.

— Послушайте, — сказал он. — Может быть, мы все-таки как-нибудь это отрегулируем, а? — и он полез в карман.

— Вот я тебе сейчас морду отрегулирую! — У меня аж руки затряслись. — Ну-ка, иди отсюда!

Он поднялся, неторопливо свернул рулон.

— Ну ладно, я думаю, как-нибудь обойдемся без вашей подписи. — И ушел.

Я немножко успокоился, глянул в окно.

— Заходите, кто следующий.

— Мы, — сказал пожилой полковник. — Садовое товарищество «Ивушка».

— Ага. Вы все по поводу садовых участков?

— Да, да,— подтвердили в разноголосье посетители.

— Ну, тогда заходите все. Как-нибудь разместимся. — И когда все вошли, добавил: — Так, чтобы не повторяться нам двадцать раз, потому что есть какие-то положения общие, а потом мы разберемся с каждым отдельно...

— Насколько нам известно,— сказал все тот же полковник,— сегодня на исполкоме будет стоять вопрос о выделении земли под наши садовые участки, поэтому хотелось бы ознакомиться с планом, с теми землями, которые будут выделяться. Как их будут распределять между нами, эти земли, между товариществами,— в порядке очередности или как?..

— Плана такого у меня еще нет,— сказал я,— но заранее хочу предупредить: распределяться будут неудоби, земли, исключенные из оборота хозяйств, так что...

— Это понятно, понятно, — сказал кто-то из посетителей, — но нам все-таки хотелось бы знать, потому что земля земле рознь. В болото не хочется лезть, сами понимаете. В Катькин мох какой-нибудь, Лесное Подлесье или Усачевку, например...

Я взглянул на него:

— А при чем здесь Усачевка?

Полковник усмехнулся:

— Мы люди военные, разведка у нас на высоте. А кстати, Усачевка была бы не самым худшим вариантом. Мы поездили, посмотрели...

Но я уже не слушал его...

— При чем тут Усачевка? — повторил я.

IV

Машины скрылись за снежным холмом, и вскоре затих гул их моторов и лязг колесных цепей. В наступившем безмолвии неожиданно громко прозвучало воронье карканье. Большая черная птица сидела на голой ветке и каркала, словно требуя что-то или предвещая недоброе. Васек Березовский бросил в нее снежком. Ворона лениво взмахнула крыльями, взлетела.

— Раскаркалась, дура чертова,— сказал Васек.

Валька Павлычев обернулся, посмотрел на сестру, которая попрежнему сидела на снегу, уткнув лицо в ладони, и тихо плакала. Худые плечи ее под платком мелко вздрагивали.

— Машка, хватит реветь! Ну, взяла бы да уехала с ними... Силком тебя держат тут, что ли... Слышь?..

— Валька, отвяжись от нее,— сказал Артем. — Пускай поплачет, если охота...

Он подошел к Маше и легко поднял ее за плечи.

— Нельзя на снегу сидеть. Иди в землянку, погрейся,— подтолкнул он ее.

В грубоватых движениях и словах Артема таилась скрытая нежность, которую заметил, пожалуй, только Ваня Четверяков, глядевший на них с легкой усмешкой.

Маленькая Любка дернула за подол шинели Ивана и всхлипнула:

— Я тоже хочу на машине...

Дунька дернула с другой стороны:

— А я кушать хочу...

— Ань,— позвал девушку Ваня Четверяков. — Уведи детей.

Аня кивнула, взяла упиравшихся девочек за руки и потащила их следом за Машей к землянке. Ваня проводил ее долгим взглядом. Потом достал из кармана сложенную газету и пачку махорки.

— Покурим, братва...

— Ого... махра,— обрадовался Артем. — Откуда?

— У шоферов разжился, — ответил Иван, отсыпая махорку ему и Вале.

— Но, но, не жмись...

— А что потом курить будем?

— Мох, что же еще?... — пожал плечами Артем, прикурил от фитиля, который поджег кресалом Иван и, увидев, как жадно раздулись ноздри танкиста, затянулся разок и вложил ему в руку самокрутку.

— Подыми, Егорыч...

Танкист затянулся, закашлялся.

— От черт, отвык от настоящего-то...

— А если они и правда вернутся с милицией? — спросил Васек Березовский.

— Разбежимся в разные стороны, да и все, — сказал Артем. — Пускай ищут-свищут ветра в поле. Вот если Борька, гаденыш, придет, что делать будем?

— Убьем,— сказал спокойно Валентин.

— Ты это серьезно? — спросил Васек Березовский.

— Чего?

— Убивать собрался...

— Ты, Васек, не лезь, погоди, твое дело телячье,— сказал Иван. — Что делать с Борькой, решим потом, если объявится. А теперь есть дела поважнее...

— Да,— кивнул Валентин. — Хорошо бы пожрать...

В землянке было сыро и сумрачно. Маленькое оконце, заставленное осколком стекла, покрытым толстой наледью, едва пропускало свет вечернего солнца.

В противоположном углу, около нар, на которых лежала старуха, горела лучина, да еще от печки, сложенной из старого кирпича, падал красноватый отблеск на лицо Артема, когда он подкладывал в топку поленца. На постели около старухи сидела женщина с большими темными глазами на усталом лице и, держа в руках кружку, уговаривала:

— Попей, Ивановна, полегчает... Ты ж сама говорила, что еловый отвар хорошо... А скоро березовый сок пойдет, и совсем станешь на ноги...

— Ни к чему это, Вера,— тихо, но твердо сказала старуха. — Не надо. Дай помереть спокойно...

— Не дури. Попей отварчика и поешь... — женщина пододвинула поближе к старухе миску с размятой картофелиной.

Старуха вздохнула и сделала слабый жест восковой рукой, призывая женщину наклониться поближе.

— Не корми меня, Вера,— прошептала она. — Все одно ведь помру. Для чего же объедать-то их буду... Не корми! — сердитым шепотом выкрикнула она и отвернулась к стене.

Женщина опустила голову, закусив губу.

А ребята сидели на врытых в землю скамьях за столом из неоструганных и кое-где горелых досок. Перед каждым лежало по одной или две картофелины и по ломтику клейкого черного хлеба из отрубей и коры. Ели бережно, стараясь не уронить ни крошки на пол.

— Сколько у нас осталось картошки? — спросил Иван.

— Полтора мешка,— ответила Аня.

— На семена оставить бы надо,— сказал танкист.

— Значит, мешка не считай,— кивнул Иван.

И заметив, что Артем как бы невзначай пододвинул Маше одну из своих картофелин, усмехнулся.

— Надо строиться, ребята, начинать,— сказал танкист. — Хоть один бы дом на всех нам поставить...

— Поставим,— сказал Иван. — Завтра же все, кроме детей и женщин, ну, и тебя, Егорыч, конечно, выйдем в лес.

— Кто это так решил? — спросил Валентин.

— А ты что, против?

— Нет. Но почему ты командуешь нами?

— Ну, ты командуй, давай...

— Зачем это мне? Я не хочу. Только я не пойму, почему вдруг ты стал нами командовать...

Некоторое время Иван смотрел на него через стол, стиснув зубы, потом поднялся и, ни слова не говоря, вышел из землянки.

— Тоже мне, начальник бесштанной команды, — сказал ему вслед Валентин.

— Погодите, хлопцы, погодите, — сказал танкист. — Послушайте-ка, что я скажу, Ваня...

— Вышел он.

— Кликните его кто-нибудь.

Аня встала из-за стола и направилась к выходу.

— Платок накинь! — крикнула вслед ей мать.

Во время этого спора Маша, тоже будто невзначай, локтем пододвинула картофелину обратно к Артему. Артем снова положил ее перед Машей, и тогда девушка, разделив картошку на три части, раздала ее детям.

А танкист меж тем говорил:

— Пока мы живы — значит, и Усачевка наша жива, и должны в ней быть, как положено: власть, закон и порядок.

Во дворе, неподалеку от входа в землянку, Иван копал мерзлую землю под старой сукастой яблоней. Увидев Аню, он воткнул в снег лопату и улыбнулся. Аня подошла, склонила голову и уткнулась ему в шинель. Иван осторожно обнял ее за плечи, тихо спросил:

— Ты что? Нездоровится?

— Нет. Я боюсь...

— Аня, — сказал, помолчав, Иван.

— Что? — Она подняла лицо, взглянула ему в глаза.

— Аня, ты не бойся, я буду всегда с тобой. Всю жизнь. Не бойся. А теперь иди, иди в землянку. Замерзнешь...

— Нет. Вместе пойдем. Тебя Егорыч зовет.

— Иди, я сейчас. — Иван снова взялся за ручку лопаты.

Когда вернулся в землянку, там доспорились до хрипоты.

— Ну, почему, почему Иван? — кричал, пригнувшись через стол, Валентин в лицо Артему. — Уж если кто имеет право нами командовать, так это Егорыч или ты, Артем, к примеру. У тебя медаль, ты в разведку ходил. Почему не Артем?

— Или ты, например, а? — усмехнулся Васек.

— Ну и что, — отвечал Валя. — Я что, хуже Ивана, что ли? Он командовать любит, как папаня его тут командовал...

— Ты папаню не трожь, — сказал Иван и, подойдя к столу, положил тяжеловатый сверток из отсыревшей и попорченной плесенью мешковины. Ребята умолкли. — Вот. Батька перед смертью рассказал, где лежит... — Иван стал разворачивать мешковину, под которой оказался

шелк, бывший когда-то алым, а теперь потемневший и попорченный сыростью, так что даже вышитые слова на нем разобрать было трудно. Рядом еще два свертка. В одном наган в промасленной тряпице, а в другом в заплесневелой газете оказались деньги.

— Что это? — спросил танкист.

— Знамя наше, Егорыч, — ответил Иван.

— И колхозная касса, — добавил Артем. — Деньги, которые Борькин пахан, подлюга, до последнего дня все искал, шарил везде-повсюду, гад.

Слепой танкист протянул руку и погладил багровый шелк...

— Ты раньше почему не отрыл? — спросил Валентин. — Деньги бы всем пригодились.

— Я не знал про деньги, — ответил Иван.

— Да ладно, чего там, — сказал Артем, весело потирая руки, — кто уехал, тот уехал. Мы-то остались... Значит, колхоз «Коммунар» — теперь мы. И деньги наши. Чего зря болтать...

— Корову купим, — сказала Аня.

— Лучше козу, или две, — возразил Валентин. — Коза почти ничего не жрет, а молока ребятишкам хватит...

— Одеяла, железа на крышу... — загибал пальцы Артем.

— Обувь, — подсказала Аня, — хотя бы ребятам...

— Картошки! Мешка четыре, чтоб хватило до новой, — продолжал Артем.

Вера Ивановна подошла к столу, сказала несмело:

— Керосину бы надо купить и спичек.

— Соли! Соли бы не забыть! — сказала Аня.

— Хорошо бы велосипед, — вздохнул Васек.

— А еще чего? — усмехнулся зло Валентин.

— Книжки обязательно надо купить для детей, — сказала Маша. — Учебники...

— Верно, — кивнул Артем и одновременно с Валентином потянулся к деньгам. Оба ухватились за первую пачку, аккуратно перетянутую резинкой, и она у них расползлась под пальцами.

— Ой, мама! Что же это? — крикнули в один голос Артем и Аня.

— Что же вы наделали? — закричала Маша.

— Я нечаянно, — сказал Валентин.

— Что случилось? — спросил встревоженно танкист.

— Деньги... Стлели, — ответил ему Иван.

Васек, не веря своим глазам, тронул вторую пачку — и она рассыпалась у него в руках.

— Размечтались... — Валька зло посмотрел на Васька Березовского. — Вот тебе и лисепед... Аккуратнее, что ли, не мог завернуть твой батя? — продолжал он, не глядя на Ивана. — В вощенку надо было или в банку железную...

— Времени, наверное, не было у него, — сказал Артем примиряюще.

— А не было, так и не надо было в землю их зарывать, псу под хвост! Лучше б людям раздал...

Маша заплакала.

— Перестань реветь! — прикрикнул на нее Валентин.

— Валька, ты кончай бузу разводить, — сказал сквозь зубы Артем.

— А, черт с ними, с деньгами, — вздохнул танкист. — Оставались — мы на них не рассчитывали. Считай, что и не было их совсем... — Он снова протянул руку к столу, отодвинул в сторону сверток с наганом и то, что осталось от денег. — В армии есть закон, — продолжал танкист. — Если даже от целого полка, от тысячи человек, осталось три-четыре бойца, но они сохранили знамя, — значит, полк еще не разбит, значит, эти бойцы будут считаться полком и у своего начальства и у врага. Вот так. Знамя сохранили, значит, жива наша коммуна, и пускай кто-нибудь теперь попробует тронуть. Ну, а это, — он толкнул рукой то, что осталось от денег, — уберите, в печку, чтобы разговоров больше не было.

— Правильно, — кивнул Иван. — Это знамя батьке сам Калинин вручал. Ему одному и отдам... — Он развернул промасленную тряпицу, в которой лежали наган, патроны к нему и две круглые печати. — А старшим пусть будет у нас Петр Егорыч, вот... — Он придвинул слепому танкисту наган и печати. — Бери, Егорыч, командуй...

— Спасибо, Ваня, — вздохнул танкист. — Только какой из меня командир?.. Без глаз. Ты уж сам командуй, Ваня. У тебя хорошо получается. Ну, а я побуду пока заместо уехавшей бабки Алены Терентьевны, что-то вроде председателя сельсовета. Если не возражаете. Только с бумажками будет туго...

— Ты за бумажки не боись, Егорыч, — сказал Артем. — Наша Машка со всякой бумажкой справится. Мамка ее училкой была. Будет Маша при тебе, вот и все.

— Ну, что ж, — сказал танкист. — Кто за то, чтобы старшиной коммуны выбрать Ваню Четверякова, прошу поднять руки. — И он первым поднял руку.

За ним потянули вверх руку Аня и малыши, подражая старшим. Подняли руки Артем и Маша, и Васек Березовский.

— Ма, ты слышишь? — позвала Аня.

— Слышу, слышу, — сказала Вера Ивановна. — Вы потише, баба Катя уснула. Считайте, мы обе «за».

Но баба Катя не спала. Она лежала лицом к земляной стене, и глаза ее были открыты, а губы тихо шептали молитву: «Сохрани их, господи. Сохрани и помилуй их, господи...»

Последним нехотя поднял руку Валентин.

— Ну, вот, — сказал Артем. — Единогласно.

Иван поднялся, расправил рубашку под ремешком, поклонился:

— Спасибо. — Потом снова сел и аккуратно завернул в промасленную тряпицу наган и печати.

— Аня, — сказала Вера Ивановна, — ребятишкам спать пора уже, уложи...

Аня встала из-за стола, а Валентин кивнул на выход Ивану:

— Пойдем, покурим, что ли...

— Пойдем, — сказал, поднимаясь, Иван.

И Артем было встал, но Иван жестом остановил его.

— Понял, — кивнул Артем.

Ребята вышли. Аня, уложив, не раздевая, ребятишек и укрыв лоскутным одеялом, обернулась. Не увидев у стола Ивана и Валентина, она встревоженно поднялась.

Люба заканючила:

— Ань, ты куда? А сказку...

— Спите, спите, сейчас... — Аня подошла к столу. — Где ребята? — спросила она Артема.

— Вышли покурить, — пожал он плечами.

— А ты чего ж?

— Неохота...

— Так... Ну, Артем, я тебе это припомню... — И, подхватив платок, Аня выбежала из землянки.

В вечернем, но все еще светлом небе высоко висела луна. И поэтому, выбежав из землянки, Аня сразу увидела ребят. Они дрались в том самом саду, где Иван недавно землю копал под яблоней. Лопата, воткнутая в снег, стояла там, где ее оставил Иван. А ребята дрались с отчаянной жестокостью. Носы у обоих уже были разбиты, кровь размазана по лицам, но жесткие удары сыпались один за другим. Две или три секунды Аня стояла в растерянности, и только когда Валентин сбил с ног Ивана, побежала к ним напрямик, через сугробы, потеряла валенок, но продолжала бежать, а Иван между тем поднялся, вытер снегом лицо и несколько раз так сильно ударил Валентина, что тот отлетел к той самой сукастой яблоне и, падая, сбил спиною лопату. Вставая, Валька нашарил на снегу рукоятку и поднял было лопату над головой как раз в тот самый момент, когда перед ним появилась Аня.

— Отойди! — прохрипел Валентин.

И Иван крикнул сзади:

— Анька, уйди!

Но она протянула руку и сказала ровным, недрогнувшим голосом:

— Валя, дай лопату сюда. Слышишь? Дай лопату мне...

Валентин взглянул на нее, потом на лопату, словно только сейчас сообразив, что она у него в руках, занесенная над головой, опустил лопату и повторил:

— Уйди.

Аня молча отобрала у него лопату и отошла чуть в сторону.

— Ну, — сказала она. — Продолжайте. Чего же вы? Бейте, бейте друг дружку. Я хочу посмотреть, чем все это кончится. Ну! Глупые дураки! Ну до чего ж вы оба глупые дураки! —повторила она, заплакав. Отбросила лопату и, плача, пошла обратно к землянке по своему следу. Вытащила из сугроба валенок, вытряхнула снег, надела и, продолжая плакать, приговаривала:

— Ах, какие же вы дураки, дураки проклятые... Пропадем же все из-за вашей глупости, все тут пропадем, дураки несчастные...

Ребята стояли, опустив головы и руки. Потом Валентин направился было первый за Аней, но Иван остановил его.

— Куда с такой рожей?.. Умойся...

— Ты на свою посмотри, — огрызнулся Валька.

Оба наклонились, зачерпнули снега, вытерли лица.

— Ну, а теперь? — спросил Иван.

Валька усмехнулся:

— Лучше не стало...

— У тебя вон тоже: около уха кровь и из носа еще течет... Голову запрокинь, приложи холодного... На, — протянул он Вальке снежок.

— Добрый ты, — с усмешкой сказал Валентин, но снежок у Ивана взял и голову запрокинул.

— А ты что, и вправду лопатой мог двинуть? — спросил Иван.

— Не знаю, — ответил Валька гнусаво. — Но ты лучше не лезь под горячую руку.

— Ты тоже держись аккуратнее, — сказал Иван. — И от Аньки подальше... Понял?

— Ладно. Этот наш разговор еще не окончен, — сказал Валентин и, увидев, что Иван собирался уйти, добавил: — Постой. Вышли ведь покурить, так давай покурим.

Иван усмехнулся, достал из кармана газету и пачку махорки.

Валька руку уже протянул за газетой, вдруг замер настороженно. И смотрел он не на Ивана, а куда-то мимо него...

Иван тотчас же понял, что значат эта настороженность и этот взгляд. Ни о чем не спрашивая и не шевелясь, он только голову чуть повернул, скосил глаза в ту сторону, куда смотрел Валентин, и увидел мелькнувшую тень от дерева к развалинам кузни на дальнем конце села.

Так же молча, жестом Иван показал Валентину направление, а сам развернулся и почти бесшумно, кошкой метнулся к сукастой яблоне. Затаившись здесь, он снова увидел фигурку человека, мелькнувшую в проломе развалин, проследил, как Валька, крадучись, приближается к кузне справа, и короткими перебежками, от дерева к дереву, стал обходить ее с другой стороны, стараясь отсечь кузню от леса.

За долгие и страшные годы войны ребятам случалось и преследовать, и выслеживать дичь, но чаще всего они были дичью сами, поэтому научились двигаться быстро, бесшумно и четко. Только раз под ногой Ивана хрустнула ветка, но этого было достаточно, чтобы тот, кого они пытались настигнуть, насторожился и заметил преследование.

В лунном свете хорошо было видно, как кто-то вылез на кирпичную стену кузни, прыгнул оттуда в сугроб и, слегка пригнувшись, побежал по кратчайшей прямой к лесу.

Ребята не стали его преследовать. Встретившись у развалин кузни, они остановились, задыхаясь от быстрого бега.

— Борька? — спросил Валентин.

— А кто же еще? — ответил Иван. — Ушел, гаденыш... — Он снова достал махорку.

— Чего ему здесь надо? — спросил Валентин, сворачивая самокрутку.

— Э... хрен его знает...

— А вот почему он остался? Испугался, наверное... — сказал Валентин.

Они вошли в развалины кузни. Крыши не было, и снега за стенами кузни было столько же, сколько на улице. Темной огромной дырой тем-

нел уцелевший горн. Ребята подошли. Иван осторожно сунул руку и голову в печку. Нащупал солому, достал пучок. Солома была сухая и быстро запалилась от огонька самокрутки. Этот факел скоро погас, но успел осветить высокие прокопченные своды печи и застланные соломой колосники.

— Может, он тут ночует? — сказал Иван.

— Навряд ли. Ночевать тут нельзя. От холода окочуришься, а отсидеться временно можно.

— Ладно, — сказал Иван. — Пошли.

По дороге Валька спросил:

— У тебя пистолет с собой?

Иван молча кивнул в ответ.

— Завтра в лес возьмешь его?

— Ну, — снова кивнул Иван.

В землянке было совсем темно. Вера Ивановна встретила их сердитым шепотом:

— Какого черта шляетесь по ночам?

— Гуляли, — ответил Иван.

— Ты вот что, гуляка, — сказала Вера Ивановна, — еще раз Аньку обидишь, я не посмотрю, что ты теперь старшина, таких оплеух навешаю...

— Мама, — сказала тихо Аня из темноты.

— Что, мама? Вернулась вся в соплях, теперь мамкаешь... А ну, быстро спать! Все ложитесь. Хватит колобродить...

Забираясь на нары рядом с Артемом, Иван шепнул:

— Борьку видели...

— Где? — Артема будто даже подкинуло.

— У старой кузни.

— Так чего же вы? Упустили, вахлаки...

— Спи. Раз уж здесь он, никуда не денется, — сказал Иван.

Он закрыл глаза и тотчас же уснул. Засопел и Артем, уткнувшись в спину ему. Спал Васек Березовский, вздрагивая во сне, спал и Валька, положив щеку с синяком на ладони. Дети разметались во сне. Улыбалась чему-то Аня, и вздыхала Вера Ивановна... Тихо бредил слепой танкист. Спали все. Только у бабы Кати глаза по-прежнему были открыты, и могло бы показаться, что она уже умерла, но она мигнула, и при этом слезинки из уголка глаз скатились по лицу на подушку.

V

Мы ехали по асфальтовому шоссе в «газике» райсельхозуправления без шофера. То есть я хотел сказать, что за рулем сидел сам главный инженер управления.

— Отчего вы не возьмете шофера, Борис Андреевич? — спросил я его. — Устаете, наверное, за рулем.

— Да, — кивнул он. — Каждый день километров по триста наворачиваю. А сами посудите, зачем мне шофер? Водить я умею, как видите, от капризов водителя не завишу, еду куда хочу и когда хочу...

— И свидетелей лишних нет, — пошутил я, но, кажется, неудачно.

— При чем тут свидетели? — сказал он хмуро. — Свидетели тут ни при чем. Я ничем предосудительным не занимаюсь ни на работе, ни в свободное от работы время.

— Я это так, извините, пошутил.

— Шутка должна быть смешной, как говорил один мой знакомый. А вообще-то вы правы, я нелюдим, предпочитаю одиночество и болтовни не люблю.

— Ну и ну, — усмехнулся я. — У вас в сельхозуправлении все такие?

— Нет, слава богу, — голос его смягчился. — У меня... просто жизнь так сложилась.

Мы помолчали.

— Вы сегодня на исполкоме будете? — спросил я его.

— Да, конечно. Надеюсь, успеем вернуться. А что?

— Да слышал я краем уха, будто земли под эти садоводческие товарищества около Усачевки собираются нарезать.

— Что ж, вполне возможно. Усачевка — бесперспективная деревня.

— Кто только выдумал это проклятое слово: «бесперспективная»?

— Жизнь. Ушла молодежь из села. Кончено. Заколоченные дома, заросшие огороды... Природа, как вы знаете, пустоты не терпит, а земля — тем более.

— Вы ведь, кажется, тоже из Усачевки, Борис Андреевич? Неужели душа не болит? — спросил я.

— Ну, я отрезанный ломоть. Ушел давно, еще мальчишкой. И практически ни разу не был с тех пор.

— Даже в качестве главного инженера?

— А что мне там делать? Стройки там нет никакой и не предвидится, техники тоже.

— А родные?

— Нет никого, — сказал он отрывисто и отвернулся.

Я понял, что он не хочет больше со мной говорить и дальше молчал всю дорогу. Только когда въехали в поселок колхоза, поселок — гордость нашего района: каменные двухэтажные коттеджи, с удобствами, как говорится, гаражами, просторными дворами, добротными хозяйственными постройками, — инженер сам нарушил молчание:

— Вот видите, могут же люди жить по-человечески, когда захотят.

— Баранов крепкий мужик, у него люди работают.

— А вот объясните мне, может, я что-то не понимаю, вот две деревни: наша Усачевка, например, и вот эта. Одна хиреет, другая процветает. В чем дело? Люди, что ли, тут другие?

— Ну, видимо, руководители образованнее, дальновиднее, требовательнее, — сказал я не очень уверенно.

— Но это же все неверно. Должна быть такая система, при которой неумелый руководитель не смог бы занимать свою должность.

— А, бросьте. Никакая система, Борис Андреевич, сама работать не будет. Работают люди. Людей выбирают, назначают на должность, и работать надо не только с техникой, но и с людьми.

— Люди, люди... Да где их взять-то, этих людей, о которых вы говорите?

Тем временем мы подъехали к опрятному новенькому трехэтажному зданию правления колхоза. Едва машина остановилась, как вышел из подъезда широкоплечий и широколицый человек лет пятидесяти, в темном костюме, при галстуке, но в резиновых сапогах. Подошел к машине. Я дверцу раскрыл, вышел ему навстречу.

— Здравствуйте, Василий Федорович.

— Здравствуйте, здравствуйте... — Баранов пожал мне руку, инженеру кивнул. — Ну что, опять мытарить душу приехали?

— Что делать, Василий Федорович. Ведь мы же условились, что вы должны проект мастерских переделать.

— А кто мне на это деньги даст? Правление отказало.

— Неужели вы убедить их не могли?

— Не в силах.

— Не верится что-то, товарищ Баранов.

— Считать научились колхозные денежки.

— Пора бы государственные научиться считать, — сказал молчавший до сих пор инженер. — Ваше упрямство обойдется ему в сто тысяч рублей за каждый километр объезда.

— Ну, ну, ну... не горячитесь. Давайте поедем на место, посмотрим и разберемся... Езжайте за мной. — Он сел за руль черной «Волги» и сразу рванул с места с крутым разворотом. Мы с инженером за ним затряслись в «газике».

VI

Снег в лесу потемнел и осел. Кое-где на открытых местах уже виднелись проталины, темневшие сырой прошлогодней хвоей, и лишь на склонах оврагов наметенные за зиму сугробы еще не сдавали своих позиций. Прокатившаяся по этим лесам война оставила по себе зловещую память. То там, то здесь из-под талого снега повылезали искореженные заржавевшие орудия, солдатские каски, полусгнившие ремни, патронные и снарядные ящики, обгорелые остовы машин, увязнувших в болоте, и даже мины, торчавшие из промоин круглыми блестящими тарелочными краями. Ребята привыкли и не обращали никакого внимания на все эти железки, только около мин были воткнуты палки с привязанными к ним тряпицами.

Ребята работали дружно. Иван и Артем, выбрав сосну, пилили ее у комля двуручной пилой. Валька отпиливал сучья, которые потолще, от уже поваленных деревьев. Васек ошкуривал лопатой ствол, уже очищенный от сучьев.

Аня и маленький Сашка Жуков оттаскивали сучья поближе к костру, на котором что-то варилось в подвешенном солдатском котелке.

— Берегись! — крикнул Иван, и подрубленная сосна с треском рухнула, подминая под себя молодой орешник.

— Эх, хорошо упала, — сказал Артем, втыкая топор в круглый и желтый, как солнышко, пень.

Иван снял шапку, вытер мокрое от пота лицо.

— Ну, все. На сегодня хватит, — сказал он устало и, заметив, что Васек не рубит сучья, а стоит над сосной и смотрит куда-то в заросли ельника, крикнул:

— Опять ворон считаешь, Васек!

Тот вздрогнул, смутился, будто его застали за каким-нибудь стыдным делом, и снова принялся за работу.

Аня сняла с костра котелок и поставила на снег, сразу зашипевший под его закопченным днищем.

— Ребята, идите попейте отвару, пока горячий, — позвала Аня.

Вальку аж передернуло:

— Опять эту гадость... брр...

Валька подошел, поднял котелок, отлил из него в кружку.

— Э-эх, мой любимый отварчик... — Отпил два больших глотка темно-коричневой бурды, вытер губы, сплюнул на снег и передал кружку Ваську Березовскому, который, перед тем как пить, снова повернулся и посмотрел в сторону зарослей ельника. Пока Васек цедил отвар сквозь зубы, маленькими глоточками, Артем незаметно подошел к нему сзади и, ткнув большим пальцем в бок, заорал над ухом:

— Ага, попался!

Васек вздрогнул, расплескал отвар на лицо и на телогрейку, взглянул на хохочущего Артема полными слез глазами и сказал срывающимся голосом:

— Ты... фашист!

— Что? — У Артема мгновенно сжались кулаки и побелели скулы. — Что ты сказал?

— Тихо, тихо, — встал между ними Иван. — Оставь ты его в покое, Артем.

— Да я ж пошутил, а он...

— А он шуток не понимает, — сказал Валентин.

— Шутка должна быть смешной, — сказал Васек.

— Ты тоже, Васек, слова выбирай, — сказал Иван.

— Еще раз так обзовет, голову оторву, — сказал Артем. — И заброшу вон в тот ельник. Искать ведь никто не станет...

— Ладно, хватит, — сказал Иван и спросил у Васька: — А ты чего, в самом деле, все в тот ельник поглядываешь?

— Писать хочет, небось, — усмехнулся Валька, — да стесняется...

Все рассмеялись, кроме Ивана.

— Васек, я серьезно, — сказал Иван.

— Да мне кажется... — начал Васек.

— Кажется — перекрестись, — вставил Санька, но тут же получил подзатыльник от Вальки:

— Ну, ты еще, шкет...

— Мне кажется все время, — продолжал Васек, — кто-то смотрит на нас оттуда.

— Пошли, — сказал Иван.

— Вы куда? — спросила встревоженно Аня.

— Сейчас вернемся.

Не доходя немного до зарослей, Иван достал наган из кармана, а

Валентин и Артем вынули из-за пояса топоры. Иван показал им жестом, чтоб обходили ельник справа и слева, а сам пошел напрямик, пригибаясь низко к земле и стараясь поменьше трещать сухими ломкими сучьями. Встретились по другую сторону зарослей.

— Ну, что? — спросил Иван.

— Ничего, — ответил Валентин.

— Ну да, — усмехнулся Артем. — Станет он тут дожидаться... Пока ты ломился через ельник, как годовалый лось...

— А ты сам попробуй пролезь бесшумно, — разозлился Иван.

— Тихо! — поднял руку Васек, прислушиваясь к чему-то.

Все замерли и точно — услышали: откуда-то слева, со стороны оврага, донесся хруст валежника и еще какие-то странные звуки, не то чавканье, не то чмоканье.

Иван сделал знак ребятам оставаться на месте, а сам с наганом в руках осторожно подошел к краю оврага. Там виден был родничок. Из-под снега пробивался и бежал по дну оврага веселый ручей, а немного ниже, по его течению, стояла лошадь со спутанной рыжей гривой и такой же бахромой у копыт.

Иван обернулся, махнул ребятам рукой, чтоб подошли поближе.

Напившись, лошадь фыркнула, вскинула голову и увидела ребят, стоявших у края оврага.

Первым по снежному склону оврага прямо в воду скатился Артем. Лошадь настороженно смотрела, как подходил Артем, ласково приговаривая: «Ну, милай, стой, прру, стой, родная... постой...» Отступила на шаг, но не убежала, и только когда Артем подошел вплотную, шарахнулась было в сторону, но мальчишка успел вцепиться ей в гриву:

— Стой, проклятая! Стой, тебе говорят...

Лошадь шумно и глубоко вздохнула и больше не двигалась.

Спустились в овраг и остальные, обступили лошадь, разглядывая ее с восторгом и удивлением.

Валька провел кулаком по выступающим ребрам:

— Тощая-то какая...

— Но-но, — слегка оттолкнул его в грудь Артем, — не лапать...

— Интересно, — сказал Иван. — Как она сюда забрела, чья?

— Наша, — сказал Артем.

Васек показал на клеймо, выжженное на крупе, латинскую букву W.

— Смотрите, немецкая, сволочь...

— Это битюг, — сказал Васек. — У немцев такие пушки таскали... Видите, хвост обрезан.

— Ни хрена, — усмехнулся Артем, — подольше поварим, забудешь ее фашистское прошлое и только пальчики будешь облизывать. — Он дернул лошадь за гриву. — Ну, пошла! Пошла, кляча беспартийная...

Но лошадь не двинулась с места.

—Может, здесь ее пристрелить? — сказал Валентин.

Артем усмехнулся:

— Зачем же мясо тащить, когда оно может само дойти... Ну, давай, давай, шагай! — Он попытался подтолкнуть лошадь сзади.

Васек погладил теплую морду и сказал по-немецки:

— Ком. Ну, ком...

Лошадь снова глубоко вздохнула и шагнула к нему..

— Смотри, понимает, — улыбнулся Артем.

Ребята вышли из оврага. Лошадь послушно шла за Васьком и тепло дышала ему в затылок.

— Вы что, ее вправду зарезать хотите? — спросил Васек.

— Посмотрим, — ответил Иван.

— А чего там смотреть, — сказал Артем. — Мясо на лед положить, до лета хватит... — он даже слюну проглотил. — Соли б еще достать...

Навстречу им выбежал Санька Жуков и замер, завороженно глядя на лошадь.

— Кто это? — спросил он с восхищенным блеском в глазенках.

— Лошадь, не видишь, что ли? — ответил Артем, а Васек сказал:

— Лошадь по-немецки «пферд» называется.

— Пферда поймали! — закричал Санька Жуков. — Пферда поймали! — и побежал к костру.

Аня, увидев лошадь, сказала:

— Вот это да...

— Ладно, — сказал Иван, — собираться давайте, а то дотемна с бревном из леса не выберемся.

Забросали снегом костер, под ветви спрятали пилы, но топоры не оставили. Запихнули за пояса сзади. Встали вдоль свежеошкуренного бревна, лежащего с краю. У тяжелого комля Артем и Иван, посередине Валька, а у тонкого конца, который полегче, Васек и Аня.

— Раз, два, взяли! — скомандовал Ваня, и они с трудом подняли бревно.

— Санька, Пферда гони, — сказал Иван.

— Только сзади не подходи, — предупредила Аня, — а то лягнет.

И они пошагали из леса с тяжелым бревном. Ветви кустов хлестали по рукам и по лицам, ноги скользили по раскисшей земле и проваливались под наст, но они упрямо протащили бревно метров пятьдесят и только тут по команде Ивана: «Стой, отдохнем» — осторожно положили. Сели на бревно, как взъерошенные галчата, и сидели устало и молча.

Лошадь прошла мимо них и тоже встала.

Васек неподвижно сидел, глядя на остатки какой-то амуниции, торчавшей перед ним из-под снега. Потом поднялся, дернул ремень, попробовал разорвать, но ремень оказался крепким. Васек достал топор из-за пояса, обрубил ремень, а Артем, подхватив топор, подошел к кусту орешника. Выбрав подходящий ствол, в меру толстый и в меру гибкий, он одним ударом срубил его.

Какое-то время ребята работали молча. Иван встал и, сняв свой пояс, связал его с тем, который бросил Васек. И через несколько минут самодельный хомут и постромки были уже готовы... Хомут надели на шею лошади, постромки из обрывков ремней и веревки, найденной здесь же в лесу, привязали к бревну.

Васек ладонью хлопнул по крупу лошадь:

— Ком!.. — И лошадь пошла, потащив за собой бревно...

— Ну! — Васек улыбнулся. — А вы говорите — мясо...

— Вот тебе и «пферд», — улыбнулся в ответ Иван.

А Васек горячился:

— Мы же на ней не только все бревна перетаскаем, и огород теперь вспашем, и поле! А вы ее резать...

— Да, здорово, — кивнул Артем, подхватил Саньку и посадил его на спину лошади. — Держись за гриву, не упадешь...

— Ком, Пферд, ком, — сказал Санька Жуков, похлопывая лошадь по шее.

— Ну ладно, вы это... — сказал Иван. — Отучайте ее от этих словечек. Пускай по-русски учится понимать. — Он обернулся к Артему: — Ну что, может, силки успеем проверить?

— Давай.

Аня взглянула на них с тревогой:

— Вы поаккуратнее в лесу, ребята.

— Ладно, не учи ученого, — отмахнулся Артем. — Пошли.

Аня и Валька зашагали следом за лошадью, которую вел Васек, а Иван и Артем свернули с тропинки.

— Да, здорово с этим Пфердом вышло, а? — сказал Артем.

— Здорово-то здорово, — согласился Иван. — Только у меня из головы не выходит, чего это Ваську все мерещилось, будто за нами подглядывал кто-то?

— Так это, может быть, Пферд и был...

— Может быть, Пферд, а может, и нет, — сказал Иван.

Артем остановился.

— Так, — сказал он. — Отсюда пойдем след в след. Я впереди, ты за десять шагов от меня. И ни шагу в сторону. Понял?

— Понял, — сказал Иван.

И Артем зашагал вперед, внимательно глядя себе под ноги. Подождав немного, Иван за ним следом.

Артем двигался по лесу, смело и четко обходя подозрительные места, бугорки, под которыми могли оказаться мины, остатки колючей проволоки и ржавого острого железа. Они уже порядком углубились в лесную чащу, когда Артем увидел впереди, на обширной проталине, сероватый, похожий на небольшую глыбу снега, комок.

— Заяц! Ей-богу, косой попался! — крикнул Артем и сорвался с места, увлеченный азартом. Иван побежал за ним... И он первый заметил тонкую проволочку, низко натянутую над землей.

— Артем! — рванулся к нему Иван и сбил его с ног...

А ребята с Пфердом, тащившим бревно, были уже на опушке леса. Они помогали вагами в тех местах, где бревно упиралось в пень или зарывалось в землю, и дело двигалось.

Мощный взрыв, который стряхнул остатки прошлогодних листьев с деревьев, заставил ребят бросить ваги и обернуться. Эхо взрыва раскатилось и стихло.

VII

Долго лазили по стройплощадке. Баранов в резиновых сапогах, а мы в ботиночках с налипшими на них комьями глины. Ругались, спорили до хрипоты, размахивали руками... Помытарил он нас, а не мы его, но все же, наконец, договорились и пожали друг другу руки...

На обратном пути, возвращаясь поселком через лес, чтобы сократить дорогу, Борис Андреевич сказал зло:

— Вот куркуль чертов, пообедать из-за него не успеем.

— Ничего, перехватим в райисполкоме в буфете. А вы знаете, что Баранов не из крестьян?

— Да? — пожал плечами инженер.

— Да, хотя и вырос в этих местах. Вы вообще не знаете его историю?

— Какую историю?

— Ну, отец его был начальником погранзаставы. Он погиб потом в партизанах, но успел наделать много неприятностей оккупантам. Мать с Василием долго скитались, прятались от немцев, даже фамилию поменяла она в то время... Не помню... Какая-то, в общем... Березов или что-то в этом духе. Он так и жил под чужой фамилией, пока лет десять назад пионеры-следопыты не докопались, что он и есть сын знаменитого партизана...

— Да, интересная история, — сказал безучастным голосом инженер.

В это время машину резко бросило в сторону.

— Колесо!.. Ах, черт... — Инженер удержал управление, остановился у самого края дороги.

Вышли. Колесо село на диск.

— Помочь? — спросил я.

— Нет, не надо, погуляйте пока, — сказал инженер.

Я не стал навязываться. Отошел от машины в лес. В зарослях было прохладно и тихо...

VIII

Над лесом кричали встревоженные вороны. Аня повернулась и побежала обратно в лес.

— Стой! — крикнул ей вслед Валентин. — Анька, назад!

Но она даже не обернулась.

— Беги за ней! — сказал Васек. — Может, там помощь нужна...

Аня бежала по тропинке, протоптанной ими на вырубку.

В это время в лесу снова раздался мощный взрыв. Аня упала, поднялась и побежала дальше.

К той проталине, на которой Иван с Артемом увидели зайца и ту самую зловещую проволоку, Аня выбежала как раз в тот момент, когда ребята склонились над чем-то под раздвоенной березой. Услышав шаги, они обернулись. Иван, вскинув руку, сказал:

— Стой там!

А Артем улыбнулся и поднял за уши зайца:

— Видала?

— Видала. Вы чего тут?

— Сейчас. Подожди.

Они закончили что-то там делать, поднялись и побежали к Ане. Артем разматывал какую-то бечеву, навернутую на палку.

— Ложись! — крикнул Валька, когда они добежали и упали на землю.

— Ну! — Иван потянул за руку Аню. Едва она опустилась на землю, Артем дернул за бечеву.

Громыхнул взрыв. Взлетели вверх комья земли, кусты орешника, осыпались на ребят еловые иголки, и снова закричали притихшие было птицы.

— Вы это зачем? — спросила Аня.

— Да понатыкали здесь мин натяжного действия, — сказал небрежно Артем. — Эти самые опасные... Зазевался — и развесил кишки по деревьям...

— Ладно, пошли, на сегодня хватит, — сказал Иван.

В село вернулись все вместе. Уже темнело.

— Эй! — кричал, восседая на Пферде, маленький Санька Жуков. — Выходи встречать! Погляди, кого мы поймали... Эй!.. Дунька! Любка!..

Но никто встречать их не вышел.

— Господи, что-то случилось, — сказала Аня и побежала к землянке. — Мама! Мама!..

Васек было кинулся следом, но под взглядом Ивана остался на месте.

Артем снял с лошади Саньку, шлепнул его легонько:

— Иди, погрейся...

Потом все вместе отвязали бревно и оттащили его в сторонку, где уже лежало несколько принесенных из леса. Привязали к сукастой яблоне Пферда и только после этого спустились в землянку.

Здесь было все так же сыро и сумрачно, но еще, кроме этого, вся атмосфера была какой-то тоскливой, подавленной. Те, кто были в землянке, старались почему-то не смотреть в глаза тем, кто вернулся из леса. Маша сосредоточенно перемешивала какое-то варево в чугунке на печке, Вера Ивановна, казалось, целиком была занята тем, что чинила девчоночьи валенки, а обе девочки, Люба и Дуня, тихонько, как мышки, забились под одеяло. Баба Катя, как всегда, лежала лицом к стене. Слепой танкист сидел у стола и пытался свернуть самокрутку, а пальцы его дрожали, и сухой мох рассыпался по столу из газетки. Только Аня вздохнула, покачав головой...

— Добрый вечер, — сказал Иван, прошел мимо стола и сел рядом с бабой Катей на нары.

— Ба, ты как? — спросил он, наклонившись к ее лицу.

— Я... тебя ждала, Ваня, — ответила слабеньким голосом баба Катя. — Громыхало там что-то в лесу, но ты пришел, значит — все хорошо...

Санька Жуков влез на нары к девчонкам.

— А мы Пферда поймали, — стал он им объяснять, — большого, лохматого. Я на нем ехал сюда. Хотите пойти посмотреть?

— Ну-ка, помолчи, — сказал Иван, возвращаясь к столу. — Что случилось?

— Борька здесь был, — сказала Аня.

— Т-а-ак... Ну и что? Зачем приходил?

— Он картошку забрал, — сказала Аня.

Артем тихо свистнул.

Валька с силой врезал в доски стола топор, который держал в руках.

— Всю? — спросил Иван.

— Нет. Половину, — ответила Аня.

— Как же так, Петр Егорыч? — спросил Артем у танкиста.

— Вот так, — вздохнул слепой.

И тут Маша не выдержала. Швырнула деревянную ложку.

— Да что вы все? Он бы сам ни в жизнь не нашел, если б тетя Вера ему не отдала. Сама!..

— Сама отдала? — переспросил Иван, опускаясь на лавку. — Сама?.. Тетя Вера, сама отдала?

Аня встала, как бы заслоняя собой мать, и сказала:

— Да не может этого быть! Вы что? Брешет эта малахольная... Только не пойму, для чего? Ма... Ну, скажи же им. Ма?.. Он был с оружием? Да?

— Нет, — спокойно ответила Вера Ивановна. — Он был без оружия. — Она отложила валенок, поднялась, подошла к столу. — Он пришел из леса и попросил поесть... Голодный, холодный, злой, как звереныш... Но ведь он человек, Ваня. За что жы вы его, как зверя, гоните?.. Что он сделал кому плохого? Не отец его, а он сам? Мы здесь все вместе, а он один там, в лесу... Я не могла его просто выгнать обратно туда, подыхать. Вот и все.

Ребята молчали.

— А нам дадите пожрать? — спросил, наконец, Артем, стараясь разрядить обстановку.

— Да, конечно. Сейчас, сейчас... — засуетилась Вера Ивановна.

Валентин швырнул на стол зайца и, прикрывая его рукой, сказал:

— Вот. Это есть будет тот, кто работает, а кто не работает, тот облизнется. Ясно? И если кто-нибудь кому-нибудь хоть кусочек!..

— Заткнись! — оборвал его Иван. — Не выказывай сразу всю дурость... Оставь на потом, а то скучно будет.

Валька зубами скрипнул в ответ.

— Завтра, — спокойно сказал он, — ты уж не обижайся, Ваня, но завтра я на работу не выйду... Завтра я пойду в лес, найду собачьего сына и кончу всю эту муру. Хватит.

Вера Ивановна замерла с чугунком в руках.

— Ну, что же, — сказал Иван, — значит, решили.

— Нет! — Вера Ивановна поставила чугунок с картошкой на стол. — Нет! Вы не будете делать этого. Ребята...

— Будем! — сказал Иван. — Ты же нас не спросила, тетя Вера, когда отдавала картошку.

— Петр, — тряхнула Вера Ивановна танкиста за плечо, — что ж ты смотришь? Что ж ты молчишь?

Петр Егорович вздохнул.

— Они нас кормят, Вера.

— Боже мой, я же не хотела этого... Аня, я не хотела этого, — повторяла Вера Ивановна.

Аня, не ответив, положила из чугунка несколько картофелин и сказала брату:

— Саня, отнеси бабе Кате.

Санька кивнул и отошел от стола.

Васек Березовский, молчавший все это время, повернулся и шагнул в другую сторону, к выходу.

— Васек, ты куда? — спросила Аня.

Васек остановился и ответил, глядя в землю, не оборачиваясь:

— Я ухожу. Совсем. Я не могу... Если вы можете из-за картошки убить человека, я не хочу с вами жить...

— Дуу-ра-ак! — сказал Валентин.

Артем поднялся, рванул за плечо Васька, развернул его.

— При чем тут картошка? Ты!.. При чем тут картошка? Разве они мою мать и сестренку за что-нибудь убивали?.. Ни за что, просто так. И твоих просто так... и его родных... и ее... И его отца и деда, ни за что, просто так... А мы что ж, после этого кормить отродье их будем? На, кушай, Боренька, кушай... расти, сынок палача... Отец удрал, пусть сын отвечает. А ты заступаться будешь... И тебя вместе с ним... Понял?

— Понял, — кивнул Васек, упрямо глядя на него исподлобья. — Только Борька тут ни при чем.

— Ну, ладно, — сказал Валентин. — Собрался идти, так иди. Никто тебя к нам не звал. Пошел отсюда...

Васек отшатнулся, как от удара, повернулся и выбежал из землянки.

В наступившей тишине было слышно, как потрескивали в печке дрова. Вернулся от бабы Кати к столу Санька Жуков с миской, в которой лежали все те же картофелины, нетронутые, но сейчас всем было не до него.

Танкист вздохнул:

— Вот что, хлопцы. Если Васька прогоните, я тоже уйду.

— Надо его найти, — сказала Аня.

— Сам вернется, — пробурчал Артем. — Куда он тут денется, ночью-то...

— Да что же это такое, — всплеснула руками Вера Ивановна. — Дикие прямо совсем какие-то стали. Разве ж можно так?

Она увидела Саньку Жукова с миской и набросилась на него:

— Ну, а ты что стоишь, почему не отнес бабе Кате?

— Я относил, — сказал Санька. — Она не хочет есть.

— Почему?

— Потому что она умерла, — ответил Санька, и в наступившей вновь тишине стало слышно, как шумел на улице дождь.

А во дворе, под сукастой яблоней, лежал на земле Васек Березовский и плакал.

Хлестал колючий весенний дождь, и мокрая немецкая лошадь тяжело вздыхала, стоя над Васьком и тычась мордой ему в затылок.

IX

Мы все же опоздали на заседание исполкома. Вошли как раз в тот момент, когда председатель заканчивал.

— Таким образом, — говорил председатель, — вопрос с землей для этих свалившихся на нашу голову садоводов-любителей решен. Селище Катькин мох... Мелиораторы там уже поработали, а корчуют пусть сами и дороги тоже пусть сами делают. Деньги, как показала практика, у них на это найдутся. И еще деревня Усачевка...

По кабинету пролетел легкий шелест.

— Да, Усачевка, — повторил председатель.

— Там же пойменные луга! Лучший корм! Как же можно?.. — не выдержал я.

— Ну, слава богу, районный архитектор прорезался, — сказал председатель. — Где же вы были, дорогой, когда голосовали?..

— У Баранова.

— Я понимаю вас, Иван Иванович, — сказал председатель. — Ваш запоздалый местный патриотизм, так сказать... Но вопрос решен. Усачевка — бесперспективная деревня. Школы нет, бездорожье, весной или осенью только на тракторе даже в больницу, ну и так далее... В общем, как говорится, решение окончательное...

— Я не подпишу это решение! — выкрикнул я. — И буду протестовать!..

— Подпишешь, Ваня, подпишешь, — положил кто-то руку на мое плечо.

Я обернулся. Это был мой утренний сосед — собачник. Я сбросил его руку.

— Буду протестовать против разбазаривания земель!

— Ну-ну, полегче, — сказал председатель.

Кто-то спросил:

— Ты что, не поддерживаешь Продовольственную программу?

— Бросьте вы демагогией заниматься! При чем тут Продовольственная программа?

— При том, что люди будут сами выращивать.

Я рассмеялся:

— У вас хорошая идея. Действительно, почему бы не раздать каждому по шесть соток, и пусть выращивают?.. Но что? Яблоки? Клубнику? А хлеб, масло, мясо — где будут брать?

— Покупать.

— У кого?

— У нас же! — сказал Борис Андреевич.

— Вы так радуетесь, как будто у нас в районе будут теперь новые рабочие руки. А у нас будут новые рты...

— Ну, это ты уж чересчур, Ваня.

— Что ты хочешь, товарищ Четверяков? — спросил председатель.

— Ну, я понимаю, что садовые участки нужны, — сказал я, успокоившись немного. — Людям нужно отдохнуть. Я с этими людьми каждый день дело имею. Вижу, как они устали от города, как тянутся к земле. Но против ликвидации таких деревень, как Усачевка, буду про-

тестовать. Это же не по-хозяйски, товарищи... Ну, оглянитесь вокруг: мы же все здесь крестьянские дети, как же мы можем своими руками рвать наши корни?..

— Ладно, — устало сказал председатель. — Протестуй. Может, у тебя и получится что...

X

Весна взялась дружно за дело. Убрала снег с полей и из леса. Опушила веточки вербы, взломала на речках лед, ну и, конечно, распустила болота. А на дорогах развезла такую грязищу, что не только машина или даже трактор, но и лошадь порой увязала почти по самое брюхо, не в силах сдвинуть телегу с налипшими на колеса пудовыми комьями грязи. Но все-таки какие-то отчаянные люди на двух телегах рискнули отправиться в путь по этим дорогам. Их было четверо. Двое при лошадях, паренек лет шестнадцати и старик. Милиционер в синей шинели, при портупее и пистолете с красным шнурком. Последний, в сером плаще и фуражке с матерчатым козырьком, был Колычев, который сдержал-таки свое обещание вернуться в Усачевку за ребятами.

Лошади выбились из сил, и людям то и дело приходилось вылезать из телег и выталкивать их, особенно там, где дорога шла в гору. Милиционер ворчал:

— Животину только мучаем зря, товарищ Колычев. Дожидаются они нас там, как бы не так... Поразбежались, небось, давно, если с голодухи помирать не хотели... Сколько мне ихнего брата приходилось вылавливать... По вагонам да на станциях, и направлять в детприемник... И твои там давно, небось, а мы тут невесть чего в грязи кувыркаемся...

— У тебя дети есть? — спросил его Колычев, толкая телегу.

— Ну, есть, — ответил милиционер. — Я бы их не бросил вот так, в лесу подыхать. И ты бы своих не бросил. Что ж, я не понимаю, что ты не только ребятишек там оставил, товарищ Колычев. Ты и совесть свою там забыл. Вот мы и едем ее выручать...

— Слушай, помолчал бы ты лучше, — сказал ему с сердцем Колычев.

С трудом втащились на последний подъем и остановились на том самом холме, откуда Усачевка видна была как на ладони. Теперь, освобожденная из-под снега, она выглядела как-то совсем по-другому. Не сказать, чтобы веселей, потому что те же развалины, печки и те же сукастые яблони, которые весна еще не одела ни цветом, ни зеленью, но что-то явно изменилось, и эту перемену первым заметил старик возница, показав вперед кнутовищем:

— Гляди-кось, а говорили тут людей никого не осталось...

Посреди деревни, на краю небольшого пруда, стоял почти законченный сруб из свежих смолистых бревен, и даже часть стропил над ним была уже поднята.

Колычев с размаха хлопнул по плечу милиционера:

— Выжили, черти полосатые...

— Угу, — кивнул милиционер. — Они не только выжили, они и дальше тут жить собираются. Смотри! — И он показал на огород, где вовсю кипела работа. Мальчишка лет семи, это был Санька Жуков, тащил за узду рыжую лохматую лошадь с обрезанным хвостом, впряженную в однолемешный плуг, на который напирал Артем.

— Ах, ты!.. Пашут! Ей-богу, пашут!.. — сказал восторженно Колычев. — Вот стервецы...

— Эх, товарищ Колычев, зря ты впутал меня в это дело, — сказал милиционер.

— Да, — вздохнул старик возница. — Зернышко махонькое ветер несет, куда хочет, а за землю зацепилось, корешок пустило, вырвать его грех... Вырвать — ему больно...

— Ладно, — сказал Колычев. — Пошли, поглядим поближе. Что тут у нас за самостийная республика объявилась.

Около сруба, поставленного по всем правилам на фундамент, сложенный из старого, взятого с развалин печей кирпича, что видно было по остаткам побелки, Петр Егорович рубанком выстругивал крестовину. Он работал на ощупь, после каждого раза проверяя гладкость и толщину бруска чуткими пальцами. Здесь же рядом, на самодельном верстаке лежала уже готовая дощечка с выжженной надписью: «Четверякова Екатерина Андреевна». А у самой стены на бревне, прячась от ветра, сидели девочки — Маша, Любка и Дунька. Около них были сложены горкой и разбросаны по земле гибкие ивовые прутья. Маша плела из них вершу, объясняя при этом девочкам, которые подавали ей прутья:

— Так... один прутик уложим, и еще один прутик, и еще два прутика... Сколько прутиков будет?

— Много, — сказала Дунька.

— Четыре прутика, — терпеливо поправила Маша. — Еще вплетаем четыре прутика, и верша будет готова.

— И тогда поймаем четыре рыбки, — сказала Любка.

— Правильно, — улыбнулась Маша. — Ты любишь рыбку?

— Я все люблю, — вздохнула Любка.

— А я люблю сало, — сказала Дунька. — Санька говорит, что сало вкуснее рыбы...

— Откуда он знает? — сощурилась подозрительно Любка. — Врет он все...

Петр Егорович улыбался, слушая их болтовню. Вдруг он перестал строгать, поднял голову, насторожился...

— Маша, слышишь?

Маша поднялась и увидела две телеги, спускавшиеся к селу с пригорка.

— Ой, мамочка, едут...

— Кто такие?

— Люди. Четверо.

— Один такой красивый, красивый, — сказала Дунька. — Весь синий, синий, как ночь, а у горла красная полосочка...

— Так это ж милиция! Маша, предупреди ребят...

Маша и повернуться не успела, как обе девчонки сорвались с места

и с криком «Мама!» кинулись прочь от сруба и забились куда-то под землю. В брошенную землянку, наверное.

Услышав крик, Артем обернулся, увидел телеги и сразу понял, в чем дело. Быстро выпряг Пферда из плуга, влез ему на спину, подхватил Саньку, посадив впереди себя, и, ударив пятками по бокам лошади, поскакал из села в сторону леса.

Меж тем телеги подъехали к срубу, и Колычев, спрыгнув на землю, подошел к Петру Егоровичу.

— Ну, здравствуй, танкист, как дела?

— А... Вы опять приехали? — узнал его по голосу Петр Егорович.

— Что ж, обещал вот и приехал, — ответил Колычев. — Я свое слово держу.

— А сруб-то с умом поставлен, — сказал милиционер, ковырнув между бревен пальцами. — Ишь, каждое бревнышко мохом проложено.

Колычев, взял дощечку.

— Кто умер-то? — И сам прочел: «Четверякова Катерина Андреевна». Так это, значит, та бабушка, из-за которой остаться решили?..

— Ребята никуда не уедут отсюда, — сказал Петр Егорович. — Вы ж не слепой. Вы ж сами видите...

— Вижу, — кивнул Колычев. Обернулся к возницам: — Распрягайте, Силантьич. Все равно ночевать тут придется. Спешить нам некуда. Бегать за ними по лесу не будем, сами явятся.

— Зря вы это, — покачал головой Петр Егорович. — Ей-богу, зря... Это ж не простые мальчишки... Вы их лучше не трогайте, а то как бы худого чего не вышло...

— Вот-вот... Именно мальчишки несовершеннолетние и обязаны подчиняться тому, что укажут им взрослые. А пугать нас не надо. Мы и не таких видали, верно, Семен Захарович? — обернулся Колычев к милиционеру.

— Верно-то верно, повидали мы всякого, — сказал милиционер, задумчиво оглядываясь вокруг. И вдруг спросил неожиданно:

— Оружия много у них?

Танкист промолчал, а Колычев встревожился.

— Да тут в лесу только развороши какую-нибудь завалившуюся землянку... Ну, ладно...

Маша меж тем спокойно доплетала вершу, сидя на бревне у стены. Колычев подошел к ней.

— Неплохо. Я сам в детстве на такую ловил пескарей. А ты почему ж не сбежала?

— А я не боюсь вас, — ответила Маша.

— Хм... Ишь ты! Ну, тогда пойдем-ка со мной.

— Зачем?

— Пойдем, пойдем... — Колычев протянул ей руку, предлагая помочь подняться, но Маша встала сама. Колычев повернулся и зашагал к телегам, из которых возницы уже выпрягали лошадей и готовились их кормить, доставая со дна телеги охапки сена.

— А лошадь у вас откуда? — спросил на ходу обернувшись. Колычев.

— Нашли. В лесу, — ответила Маша.

— Сперли, небось, — усмехнулся старик возница.

— Ладно, с этим потом разберемся, — сказал Колычев и, подойдя к телеге, откинул брезент. — Вот, возьми-ка... — Под брезентом лежало несколько буханок черного хлеба, банки с консервами, еще что-то в мешке и завернутое в промасленную бумагу...

Маша отступила на шаг, проглотила невольную слюну...

— Нет, не надо.

— Да ты что?

— Нет, нет, спасибо.

— Бери, говорят, дура чертова! — прикрикнул Колычев. — Знаешь, сколько мне стоило выбить все это для вас?.. Хлеб, сало...

Но Маша повернулась, недослушав, и пошла обратно к бревну у стены.

— Их на это не купишь...— сказал Петр Егорович.

Старик возница зло сплюнул:

— Ишь ты, морды еще воротят... не хочат, сами съедим...

Колычев вздохнул, достал из телеги две банки консервов, буханку хлеба...

— Разведи костер, Семен Захарович, будем вечерять... — Колычев подбросил блестящую банку и ловко поймал. — Услышат такие запахи, мигом объявятся. Голод не тетка... Ты, надеюсь, танкист, не откажешься?

— Я лучше язык проглочу, — сказал Петр Егорович. Взял хворостинку, прислоненную к верстаку, и пошел, ощупывая ею дорогу. Маша поднялась, подхватила Петра Егоровича под руку.

Колычев покачал головой, глядя им вслед, а милиционер, усмехнувшись, сказал:

— Не с того конца, видать, ты в эту Усачевку въехал, товарищ Колычев.

Стемнело. Взошла луна. Приехавшие сидели вокруг костра, тихо переговариваясь о чем-то. Лошади хрумкали сено, изредка фыркая и перестукивая копытами. Из леса, темной стеной окружавшего деревню, ветерок изредка доносил то отдаленный вой, то уханье филина, то скрип старого дерева.

А в землянке мало что изменилось. Только нары, на которых раньше лежала покойная Екатерина Андреевна, были разобраны. Но так же светилась печь красными кольцами, так же горела лучина, и синий лунный свет падал сквозь маленькое оконце. Петр Егорович сидел за столом, на котором стоял чугунок, наполненный всего до половины неочищенной картошкой, и на равном расстоянии друг от друга лежали аккуратные тоненькие ломтики хлеба.

Заскрипела тяжелая дверь, в землянку вошли Маша и Вера Ивановна, которые несли на руках уснувших девчонок. Петр Егорович повернул к ним лицо.

— Это мы, — сказала Вера Ивановна. — Еле отыскали в бывшем подполе Алены Терентьевны. Так и уснули голодные, поросята...

— А эти что? — спросил Петр Егорович.

— Сидят у огня... Ждут, — ответила Вера Ивановна и, жалостливо поглядев на танкиста, добавила: — Ты бы поел, Петро. Что ж теперь...

— Ничего, подожду, только курево кончилось, черт его... А кисет свой Ивану отдал...

Отдав Любу Маше, которая уже уложила Дуньку в постель, Вера Ивановна подошла к столу:

— Душа у меня болит, Петро, как бы наши огольцы не учудили чего такого, а?..

Совсем стемнело. Отсвет костра падал на стены сруба, на телеги, лошадиные морды и людей, сидевших вокруг огня, зато все остальное утопало в кромешной мгле, хоть выколи глаз. Возницы, поужинав, укладывались спать прямо в телегах на сене.

Старик ворчал:

— Я не обязан из-за всякой шпаны с больной спиной по ночам...

Колычев и милиционер сидели на бревне у огня. На расстеленной меж ними газете лежал нарезанный хлеб и открытая банка консервов. Милиционер дожевал последний кусок, вытер нож о газету и, закурив, искоса поглядел на Колычева:

— И ты бы покушал, товарищ Колычев.

— Подожду... — Колычев бросил в костер полено.

— Ну, жди. Только что ты хочешь от них, не пойму...

— Я? Я хочу им помочь, Семен Захарович, помочь, понимаешь?.. Я им должен помочь.

— Ну и куда ж их теперь, в детский дом?

— Ну, а что ж, там не хуже, чем здесь, им будет... Малышей в детский дом, а ребят постарше — в ФЗУ. Оденут, обуют, будут кормить... Научат специальности... Что же тут плохого, по-твоему, не пойму?

— Ничего, конечно, только вот они не хотят почему-то этой твоей помощи.

— Не хотят, потому что не понимают еще ни черта, сопляки потому что. А ждать, когда поймут, — поздно будет.

— Ну-ну...

Что-то встревожило лошадь. Она вскинула морду, скосила глаз в темноту.

Милиционер привстал, расстегнул кобуру и занял положение поудобнее, прислонившись спиной к бревнам сруба.

— Ты что, — усмехнулся Колычев, — боишься их, что ли?

— А они нас боятся, как ты думаешь? — спросил милиционер.

Колычев промолчал.

— То-то и оно. — Милиционер надвинул поглубже фуражку, поднял воротник. — Приходится, понимаешь, на старости лет из-за тебя играть в казаки-разбойники...

К рассвету костер догорел, только угли светились под серым пеплом. Густой молочный туман от реки сполз в луга, накрыл деревню. Колычев спал, привалившись боком к милиционеру, посапывающему в воротник шинели. Цокнули копыта, фыркнула лошадь. Колычев приоткрыл глаза. Что-то большое и темное проплыло мимо в тумане.

Проснулся Колычев от многоголосого шума, но главное — от громкого хохота. Протер глаза. Утро только-только еще забрезжило. Остовы черных печей и деревья плавали в сером тумане, безмятежно пели весенние птицы, ругался на чем свет старик возница:

— Ах, паразиты! Мазурики проклятые! Мать их трах-тарарах!..

И хохотал милиционер, утирая слезы.

— Ты что, — спросил его Колычев, — белены обкушался? Чего ржешь? Что случилось?

— А ты сам не видишь? — продолжая смеяться, спросил милиционер.

Колычев огляделся вокруг и не сразу понял, что...

— Коней увели! — вскинул к небу руки старик возница. — Сукины дети, вороги окаянные... Да что же это делается, матерь божья, товарищ Колычев?

Колычев посмотрел на осиротевшие телеги с торчавшими к небу оглоблями, чем-то неуловимо напоминавшие старика возницу с воздетыми к небу руками, и, чтобы скрыть невольную улыбку, вытер нос кулаком и набросился на милиционера:

— Ну, а ты-то чего веселишься, Сидоров? Ты за порядком должен следить, охранять. У тебя из-под носа коней увели, а ты радуешься...

— А плакать мне, что ли? — покачал головой милиционер. — Я сегодня с тобой за ребятами приехал, а не лошадей сторожить. А потом, что я, в пацанов из нагана палить буду, что ли?.. Все проспали, и я проспал. Как теперь выбираться отсюда будем? Вот вопрос.

— Ну, я им покажу, — разозлился Колычев. — Я не шутки приехал сюда шутить! Ну, ладно, не хотят, пошли к чертовой матери... Пошли, заберем тех, кто есть, остальные сами приползут, куда они денутся... Пошли!.. — Он рванулся было к землянке, но милиционер задержал его:

— Погоди, не пори горячку, товарищ Колычев. Во-первых, на чем ты их отсюда увезешь? — Милиционер опять рассмеялся. — А во-вторых...

— Пошел ты, знаешь куда... — сказал с сердцем Колычев.

— Поговори ты с хлопцами, Колычев, — сказал милиционер. — Они же не дети малые, видишь...

— Ты лучше бы лошадей нашел, блюститель порядка.

— Да ты оглянись вокруг, раскрой глаза. Погляди, какой они дом поставили. Сами, без мужиков. Не слепой же им делал... Инвентарь починили. Огород вон какой пашут. Они же жить тут хотят, хозяйствовать... И не просят у тебя ни черта... Только чтоб в покое ты их оставил. Много, что ли, у тебя в районе на селе людей осталось? Другой бы на твоем месте радовался, что росточек жизни такой появился, берег его...

— Я и радуюсь. Ты что, не видишь?..

— Поговори с пацанами, Колычев, по-хорошему. Помоги им на ноги встать. Это ж такое дело... Оно же тебе не только у начальства зачтется... Помирать будешь — совесть спросишь, почему ты теперь не сделал этого...

— Тебе бы проповедником быть, — улыбнулся Колычев. — Убедил бы их лучше коней сначала вернуть.

Милиционер, ни слова больше не говоря, повернулся и зашагал к землянке.

В утренней землянке, без света, с остывшей печкой и запотевшим

оконцем, казалось еще холоднее и сырее, чем было на улице. Все залезли с головой под тряпье, которым укрывались, и носа ни одного не было видно. Только слышалось посапывание...

Милиционер чиркнул спичкой и запалил от нее лучину из тех, что были наколоты с вечера и сушились на печке. Отыскал танкиста, присел возле него. Раскрытые глаза танкиста не шевельнулись и не мигнули, когда на них упал свет лучины.

— Не спишь? — тихо спросил милиционер.

— Нет.

— Ребята где, знаешь?

— Зачем?

— Они лошадей увели, чудаки.

— Ну, вот. Я же предупреждал...

— Ты покличь кого-нибудь, пусть парламентера пришлют. Начальство согласно на переговоры, — сказал милиционер с усмешкой.

— Следить не будешь?

— Не буду. Обещаю. Передай, пусть не боятся и зря не дурят. Лошадей придется вернуть.

— Ладно, передам. — Обожженные губы танкиста с трудом растянулись в улыбке. — Подходите через час к старой кузне.

Переговоры состоялись, как и было намечено, через час у развалины старой кузницы. Одна из «договаривающихся сторон» — Колычев, милиционер и оба возницы — гуртом стояла на земле у стены, другая «договаривающаяся сторона» сидела на стене над ними, поджав одно колено и свесив босую ногу. По всему было видно, что эта «высокая сторона» чувствовала себя хозяином положения. Это был Ваня Четверяков.

Старик возница прикрикнул на своего молодого напарника, который стоял раскрыв рот и смотрел на Ивана:

— Ты что тут ловишь ворон? А ну, беги к телегам, пока остальное не сперли! Ну!..

Паренек встрепенулся и побежал.

Иван, заложив пальцы в рот, свистнул ему вдогонку.

— Ты так и будешь там сидеть? — спросил его Колычев.

— Ага, — кивнул Иван.

— Лошади где? — закричал на него старик. — Лошадей куда дел, паразит окаянный! Отдай коней, а то сами найдем, тогда худо будет...

— Не кричите, дедушка, — сказал спокойно Иван. — Лошади в надежном месте, вам их все равно не найти.

— Послушай, хлопчик, — сказал милиционер. — Я же предупреждал, чтобы вы не дурили. Лошадей придется отдать.

— Да что с ним балакать, с гаденышем? — кипятился старик. — Стащите его, паскуду, за ноги... Связать — и вожжами!.. Вожжами выпороть...

— Вы сначала поймайте, — сказал Иван. — И вожжи найдите, а то проспали коней вместе с вожжами...

— Ах, ты!.. — старик попытался подпрыгнуть и ухватить его за ногу.

Иван ногу убрал, встал на стену в полный рост.

— Если вы ругаться, я лучше уйду.

— Ладно, дед, угомонись, — сказал веско Колычев, который все это время молча и с интересом разглядывал парня. — Ты вот что, друг, давай серьезно поговорим. Слезай.

— Я тут пока посижу, — ответил Иван.

— Ну, ладно, — Колычев закурил. — Бабка твоя умерла. Что дальше? Будешь ждать, чья теперь очередь? Я серьезно с тобой говорю, понимаешь?

— Понимаю, — кивнул Иван.

— Мне говорили люди, что с нами тогда уехали, — продолжал Колычев, — у вас оставалось картошки мешка полтора. Муки — и того меньше. До осени, как ни крути, не хватит. Так?

— Так, — снова кивнул Иван.

— Ну вот, ты ж неглупый парень, Иван. Так что конец вам все равно один. С сумой по дворам или воровать. И рано или поздно попадете в кутузку к Семену Захаровичу. — Колычев ткнул через плечо большим пальцем в милиционера. — Что ж тут хорошего?.. Да еще малышей заморите. О себе не хотите подумать, о них подумайте. Ну?

— Мы думали.

— Ну?

— Мы здесь остаемся.

— Ну почему, почему, черт возьми, вы не хотите слушать, что вам говорят? Почему не хотите уехать отсюда, с этого кладбища, и жить как люди, а не церковные крысы? Почему?

— Почему? — переспросил стиснув зубы Иван. Он неожиданно спрыгнул со стены на землю, прямо перед невольно отступившими от него людьми. Взглянув на них, как будто собирался сказать что-то очень важное, наболевшее, Иван, так и не сказав ничего, повернулся и зашлепал босиком от развалин кузницы вниз по бывшей улице, уже поросшей весенней травкой, как будто ее никогда не топтали ни люди, ни лошади...

Колычев с милиционером переглянулись и пошли за Иваном, а старик возница засеменил следом, подзуживая:

— Ну! Хватайте его, хватайте!..

Милиционер только рукой махнул: отстань, мол...

На поляне, тоже поросшей молодой травой и крапивой по краю, где угадывались по обломкам торчавшего кое-где кирпича остатки каких-то строений, Иван остановился.

— Здесь, — сказал он негромко, — была у нас площадь. Там сельсовет, рядом правление. Наша школа — напротив. Два года назад нас всех, и детей и взрослых, всех, кто еще оставался тогда в деревне, согнали сюда. А вот тут, как раз вот тут, где вы стоите сейчас, был столб с перекладиной, на которой немцы вешали моего отца...

Колычев и милиционер отступили шага на два и посмотрели себе под ноги. А старик перекрестился.

Иван продолжал все тем же ровным, сдержанным голосом:

— Мой отец Анисим Четверяков. О геройской смерти его вы давеча говорили. Он стоял на табуретке с веревкой на шее и кричал, чтобы слышали все, кричал, что скоро придет наша армия, прогонит фашистов,

будет победа и вернутся домой мужики, и люди здесь заживут краше прежнего... В домах с железными крышами, с электричеством, с радио, с белыми пирогами... А немец смеялся ему в лицо и кричал, что здесь никогда ничего не будет — ни людей, ни домов, только будут каркать вороны... А отец ему отвечал: «Врешь, погань!.. Это от вас не останется тут следа...» — Иван умолк, проглотил тяжелый комок, подкативший к горлу.

Колычев тоже молчал, глядя в землю.

— Они его били, — сказал Иван. — Долго били... потом убили совсем. — Он глубоко вздохнул и продолжал: — Потом они стали жечь деревню. С того конца. Обливали стены бензином и жгли. Кто успел убежать, тот и остался живой, а остальных сожгли или увели куда-то. Мы так и не знаем, куда. Они хотели, чтобы все было так, как тот немец сказал отцу... чтоб только вороны каркали. Но так не будет!.. Мы траву будем жрать... землю грызть... но не будет по-ихнему... Никогда не будет... потому что мы никогда не уйдем отсюда...

Старый возница покачал головой, шепча на выдохе:

— Ах, мать их в душу, иродов окаянных...

Колычев достал папиросы, пачка была пуста, смял ее в кулаке. Милиционер молчал, сутулясь и ежась в шинели от холода.

— Ты вот что, Ваня, — сказал Колычев хрипловатым, осевшим голосом. — Лошадь одну оставь и телегу... Я постараюсь прислать... Пришлю... семян и картошки из фондов района, ну и... не знаю... все, что смогу... — Он махнул рукой и широко зашагал в ту сторону, где торчал над пепелищем новый сруб, желтеющий бревнами.

Милиционер кивнул Ивану:

— Держись, парень. — И тоже пошел. А старик возница, будто опомнившись, поспешил догонять их, догнал и что-то стал объяснять, размахивая руками.

Иван остался один на бывшей площади, на ветру, который вышибал из его глаз слезы.

XI

Дома я ужинал в одиночестве. Дочь смотрела телевизор в гостиной, сына вообще не было дома, жена стояла спиной ко мне, сложив руки на груди, и смотрела в окно. Что она видела там в вечерних сумерках?

— Послушай, — сказал я жене, — мне надо съездить домой.

— Куда? — переспросила она.

— Домой. В деревню, — сказал я. — В Усачевку.

— Ну что ж, ты прав, поезжай.

— Поедем со мной, — сказал я.

— А дети?

— Возьмем с собой.

Она немного подумала и сказала:

— Да нет... С детьми и собакой... А то куда же нам Аббу деть? Если б мама твоя здорова была, еще другое дело. А так — нет. Не стоит.

— Ну, хорошо, я поеду один.
— Поезжай.
Мы опять помолчали.
— Послушай, — сказал я. — Послушай...
— Ну. Слушаю.
— А что, если нам переехать совсем?
— Куда?
— К моим родителям. В Усачевку.
— Господи, — сказала она. — Совсем умом повредился. Что ты там будешь делать? Ты, архитектор? Или ты уже собрался на пенсию? Ну, это другое дело...
— А, хватит! Какой я архитектор? Ты же прекрасно знаешь, что я простой инженер-строитель, которого назначили на должность районного архитектора...
— Ты когда-то этим гордился.
— Я строитель...
— Ты о детях подумал, строитель?
— Я построю там школу...
— Построил один такой.
— Я...
— Ну, хватит! Поезжай, проведай родителей и успокойся.
Я поднялся из-за стола, прошел в спальню и, не раздеваясь, лег на застеленную кровать. Отсюда мне видна была через раскрытые двери дочь.
Я вздохнул и закрыл глаза.

XII

Майские праздники справляли уже в новом доме. Оконные проемы были выпилены только на два венца, потому что не было у ребят ни рам, ни стекол, но веселое майское солнце свободно расплескалось по горнице, потому что и крыши над ней пока тоже не было. Лишь единственный край над печью и столом был прикрыт принесенным из леса корявым железом войны.

Угощенье было все то же: по две картофелины и по кусочку черного клейкого хлеба, да еще стояла посреди стола банка тушенки из тех, что привез с собой Колычев. От нее все, кто сидел за столом, не отрывали глаз, как от чуда. Во главе стола в гимнастерке, непривычно белеющей свежим подворотничком, сидел танкист. На груди его были приколоты слева четыре медали, справа гвардейский значок и орден Красной Звезды, до которых Петр Егорович иногда дотрагивался, как бы проверяя, на месте ли. Слева от него сидела Вера Ивановна, торжественно строгая, в чистом светлом платочке, подвязанном под подбородком. По другую руку — Иван в косоворотке, помявшейся от долгого лежания, широкой ему в плечах и у горла, но чистой и уже хотя бы потому нарядной. Следом за Иваном — Артем в офицерском немецком френче с тусклыми пуговицами и с темными следами от споротых знаков различия. Дальше — Валя в черном свитере, густо штопанном разноцвет-

ными нитками. Потом Дунька с Любкой. Мордашки девчонок умыты, головы повязаны белыми платочками из кусков парашютного шелка. Против них, с того же края стола, сидели Васек Березовский в пиджаке с чужого плеча поверх самодельной рубашки из того же парашютного шелка и Санька Жуков, мокрые космы которого вихрами торчали в разные стороны. Их пытались, видимо, расчесать, но без успеха, и бросили это дело...

Дальше, с другой стороны стола, меж ребятами и Верой Ивановной, сидели Маша и Аня. Обе девушки: и чуть скуластенькая курносенькая Аня с неизменным румянцем на обветренных щеках, и темноволосая бледная Маша — были аккуратно причесаны, с белыми платочками на плечах и в ситцевых платьицах, бог весть какими трудами сохраненными в это лихолетье.

Иван пододвинул к Артему тяжелый немецкий тесак, кивнул на банку:

— Вскрывай!

Артем, не торопясь, по-мужицки степенно, взял банку, ударом ладони по рукоятке всадил тесак в блестящее круглое донышко и, прижав банку к груди, вспорол упругую жесть. Поставив ее перед Верой Ивановной, сказал:

— Делите.

У танкиста ноздри раздулись от запаха мяса. Проглотив слюнки, сказал:

— Разогреть бы...

— Нельзя, Петр Егорович, — ответила с мягкой улыбкой Вера Ивановна. — Жир растечется...

— А-аа, вы правы, Вера Ивановна, — согласился танкист.

Пока она накладывала тушенку на хлеб, никто не прикасался к своим порциям. Только Санька потянул было в рот, но получил по рукам от Ани.

— Живем, братва, а?.. Живем... — улыбнулся танкист.

Последние бутерброды Вера Ивановна сделала для него и для себя, уже скрипя тесаком по жести. Пододвинула тот, на котором было побольше мяса, танкисту:

— Пожалуйста, Петр Егорович.

Танкист взял бутерброд слегка дрожащими пальцами, поднялся, и лицо его стало серьезным.

— Ну, — сказал он вздохнув, — за Первое Мая, праздник трудящегося народа, и за нашу Великую Победу!.. За вечную память тех, кто не дожил до нее. Ну, и за то, чтобы те, кто остался живой, жили долго и счастливо. Ура!

Ребята подхватили это «Ура!» и прокричали его громко и весело, а потом стали есть молча, сосредоточенно, стараясь не обронить ни единой крохи.

Аня и Иван сидели друг против друга, и, когда встречались взглядом, глаза их светились глубоким, радостным счастьем.

Артем первый доел свой ужин, достал кисет, взглянул на танкиста, который хмурил лоб, слушал, как что-то шептала ему на ухо Вера Ивановна.

— Да брось, ну... Да что, они малые дети?.. — возражал он приглушенным баском. — Поймут, а то... ну, не по-людски... Ну вот, ну и ладно... — Он снова встал. — Ребятки, вот что я хочу вам сказать... Вы мне все, как родные, потому говорю при всех, что низко кланяюсь я Анне и Саше и прошу у них прощения, потому что так случилось, что порешили мы с ихней матерью, Верой Ивановной, быть с этого дня мужем и женой. — Он дернул за рукав Веру Ивановну, которая встала рядом с ним, опустив низко голову, как будто стараясь спрятать краску, залившую ей лицо, а танкист откашлялся в кулак и продолжал: — Вот... Памяти отца вашего Николая Трофимовича Жукова я преклоняюсь и клянусь этой светлой памятью быть вам теперь заместо отца. Если, значит... конечно... нет возражений... вот... — Он умолк и стоял недвижно, глядя прямо перед собой невидящими глазами, сдвинув большие кулаки, которыми упирался в доски стола.

Вера Ивановна приподняла голову и робко взглянула на Аню. И все на нее посмотрели, а Санька дернул Васька за полу пиджака и спросил:

— Чего они натворили-то?

Артем рассмеялся.

Аня улыбнулась, наклонилась и достала лежавший у стены на полу букетик лесных цветов. С этим букетом в руках она поднялась, подошла к матери, смущенно улыбавшейся ей навстречу, расцеловала ее в обе щеки и протянула цветы танкисту.

— Вот вам, Петр Егорович... Возьмите от сердца...

— Спасибо, — вытянул он неуверенно руки и, наткнувшись на нежные лепестки, даже отдернул пальцы. — Что это?

— Цветы, — сказала Аня, вкладывая ему в руки букетик. — Все равно подарить хотела к празднику, а теперь уж сам бог велел. Поздравляю!

— Значит, прощаешь?

— Не простила бы, если б продолжали тайком, — сказала Аня.

Танкист спрятал лицо в цветы, глубоко вздохнул, потом поднял голову и тихо спросил:

— Какого цвета?

— Голубые, — сказала Аня.

— Как глаза твоей матери, — сказал танкист. — Я ведь помню, какие глаза у нее... Спасибо, дочка. — Он собрался сесть, но Артем крикнул:

— Горько! Горько!..

— Горько! Горько! — подхватили ребята весело.

Вера Ивановна погрозила было им кулачком, но Петр Егорович привлек ее осторожно за плечи и так же осторожно прикоснулся обожженными губами к ее щеке.

— Ура! — закричали Санька и Дунька с Любкой.

Петр Егорович сел на место, снова покашлял в кулак и сказал мечтательно:

— Эх, ради такого дела глоточек...

— Но... — строго осекла его Вера Ивановна. — Какие еще глоточки?..

— Понятно, — сказал танкист. — Это ж я так...

— Размечтался?

— Ага... — он сунул руку за спину, пошарил там и вытащил самодельную балалаечку. — А сплясать-то мы можем, хлопцы, не разучились еще?.. — Он потрогал жилки, склонил на бок голову, прислушиваясь к звукам. Иван вскинул глаза на него, улыбнулся.

Все притихли, пока танкист настраивал балалайку, разглядывая его с недоверчивым удивлением, а Петр Егорович как-то незаметно от настроя перешел к мелодии «страданий», начав ее медленно, будто пробуя, получится ли вообще что-нибудь:

— «Ой, да хорошо страдать у пруда... — запела тихонько Вера Ивановна, смутилась и закончила смеясь: — Далеко идти оттуда...»

— Ну-ну, — поддержал ее Петр Егорович, — давай...

— Нет, не поется, — вздохнула Вера Ивановна.

Мелодия уже совсем было скисла, когда поднялся Иван, вышел из-за стола и, будто нехотя, лениво прошелся в такт, задевая за землю каблуками драных немецких сапог. Танкист, услышав его, заиграл ритмичней и четче. Только спросил тихо у Веры Ивановны:

— Кто это?

— Ваня.

А Иван, полуприкрыв глаза, слегка поводя плечами и чеканя каблуками лихую дробь, как бы невзначай вышел напротив Ани и кивнул ей с улыбкой. Аня слегка передернула плечиками и так же, как Иван, будто без охоты, поднялась и пошла плавно, ступая с носка на пятку, медленно стаскивая за конец белый платочек с шеи... Словно каким-то чутьем уловил танкист этот момент, звонче и веселее зазвучала его балалайка.

Какое-то время Валентин смотрел на танцующих искоса, потом, будто под ним разогнулась пружина, выпрыгнул в круг и прошелся между Иваном и Аней с вывертом, с похлопыванием по груди и коленям...

Артем не выдержал. Выскочил из-за стола и — вприсядку... Через несколько секунд плясали все ребята, даже малыши путались под ногами. Только Маша осталась сидеть за столом, хлопала в ладоши, улыбалась, но на все приглашения выйти в круг качала головой, отказывалась. А уж что Петр Егорович выжимал из своей самодельной балалаечки, уму непостижимо. Иногда казалось, что и не балалаечка это вовсе в его руках, а могучий оркестр гремит, и отступали куда-то за стены этого недостроенного домика голод и горе, тяжелая работа не по детским плечам, да сиротская доля...

Может быть, потому, что после такого вечера ложиться спать никому не хотелось, а может, и потому, что ребята порешили оставить Петра Егоровича и Веру Ивановну одних в эту ночь, все, кроме маленьких Любки и Дуньки, собрались у костра на лугу, куда выпускали коней в ночное. Лошади хрустели травой и громко фыркали где-то тут, рядом, иногда появляясь в свете костра...

Костер был разложен у подножия огромной дуплистой ветлы. Большое, до самой земли дупло, которое служило тем, кто оставался сторожить лошадей в ночном, надежным укрытием от дождя и ветра, да и за дровами ходить далеко не надо было: наколупал мягких гнилушек в дупле, и ладно. Они хорошо горели.

— Все-таки плохо придумано... — сказал Артем со вздохом.
— Что? — повернулся к нему Васек.
— Почему люди не могут кушать траву, как лошади?..
— Кушай, кто тебе запрещает, — усмехнулся Васек.
— Эй, — привстал Валентин. — Договорились же: о жратве не вякать... Еще кто вякнет, получит в лоб.
— Природа, — сказал Иван. — В ней все на своих местах расставлено. Кто — что... Кто — кого...
— А люди? — спросил Валентин.
— Что люди?
— Ну, зверь убивает, когда голодный.
— Ну?
— Почему человек убивает человека? За что? И ведь почти всегда убивает сытый...
— Или пьяный, — добавил Василий.
— Ну, и что ты хочешь сказать? — спросил Артем Валентина. — Что человек хуже зверя?
— Нет, — сказал Валентин. — Человеки... бывают разные... Я хочу сказать, что в природе твоей не все на своих местах, что слепая она...
— Может, это не природа виновата, а люди, — возразил Васек.
— А люди что же, с неба свалились?..
— А может, и с неба, — сказала Маша, взглянув вверх, куда улетали от костра желтые искорки.
И все невольно подняли головы. Небо над ними было усеяно звездами, но в стороне, над лесом, густо чернело сплошной черной мглой, которую неожиданно прорезали яркие всполохи...
— Гроза идет, — сказал Иван.
— Далеко еще, — ответил Артем. — Грома не слышно...
— А я вот думаю, — сказал, глядя на небо, Васек, — что где-нибудь там... Если правду говорят, что все эти звезды вроде нашего солнца... Где-нибудь там сидят у костра в ночном такие же пацаны, смотрят сюда на нас и говорят сейчас про нас...
— Это не может быть, — сказал Валентин.
— Почему? — вступилась Маша за идею Васька. — Вон их, погляди, сколько звезд...
— Все равно, — упрямо мотнул головой Валентин. — Не может быть, потому что если там у них все так, как у нас, то и Гитлер должен быть... И война...
— Ну, это не обязательно, — сказал Артем.
— Значит, у них все не так. — Валька вздохнул и продолжал: — Только, наверное, нет там никого... и не было никогда... Наверное, мы первые...
— Кто это мы? — спросил Иван.
— Мы — люди. Потому что если бы где-то там было уже такое, разве природа стала бы это повторять?..
— А может, было, да еще хуже... — усмехнулся Артем.
— Вряд ли, — сказал Валентин.
А Маша снова взглянула на небо и спросила, почему-то понизив голос:

— Значит, мы одни? Одни-одинешеньки?..

— Да, — кивнул Валентин.

— Ты это сам придумал? — спросил Иван.

— Сам.

— Ну и дурак. Почему это мы одни? Разве мы тут одни?

— Я же не об этом...

— А я об этом. Вот мы тут сидим у костра — семь человек, а если б мы узнали вдруг, что мы одни-одинешеньки на земле, что нету больше людей... нигде — ни в Москве, ни в Смоленске, ни в Сталинграде... Мы бы просто подохли от страха или с тоски... верно?

— Но мы ведь знаем, что мы не одни на земле, — сказал Валентин. — Знаем?

— А если бы не знали? Что от этого?.. Разве б их не было?.. Миллиардов людей в больших городах... где даже ночью светло, как днем. Играет по радио музыка... и много машин... и дома вышиной до неба...

— Хоть бы одним глазком взглянуть когда-нибудь... — вздохнула Маша.

— Увидишь, — сказал горячо Артем. — Честное слово, увидишь!

— Мы все вместе когда-нибудь съездим, — сказал Иван. — Деньжат поднакопим и съездим. В городе деньги нужны. Там можно, например, зайти в такую лавочку и за деньги взять колбасы и хлеба.

— Все, — сказал Валентин. — Приехали. Давай сюда лоб... Уговор дороже денег...

Ребята рассмеялись нехитрой шутке. Иван покорно подставил лоб и получил увесистый щелобан.

Иван невольно потер пальцами лоб, и в это время на них упала большая капля. И тотчас, будто по волшебному слову, налетел порыв ветра, взметнув искрами пламя костра, прошелестел по траве и затих, а потом послышался ровный шум, который становился все громче и ближе. Артем вскочил, закричал:

— Дождь!.. Дождь!.. Дождь!..

Сверкнула молния, осветив на мгновение лес, луг, лошадей и ветлу, которая будто тянулась старыми сучьями навстречу дождю...

— Атас! — крикнул Валька. — Лови коней!..

Ребята вскочили и стали разбегаться под дождем. Васек с Валькой за лошадьми, а Иван, Аня, Санька, Артем и Маша по траве и напрямик к деревне. Гром раскатисто и сердито ворчал им вдогонку...

И вроде бы это случилось как-то непроизвольно — Иван и Аня, еще не добежав до деревни, отстали от ребят, которые вскоре скрылись за дождем в темноте...

Аня остановилась, с трудом перевела дыхание.

— Я больше не могу, — сказала она.

А дождь хлестал все сильней. Лицо у девушки было мокрым, подбородок дрожал — вот-вот расплачется...

Иван стянул с себя ватник, набросил на плечи Ани и поднял ее на руки. Девушка обняла его и доверчиво прижалась щекой к плечу. Ваня чувствовал, как ее трясло мелкой дрожью.

В это время сверкнула молния, и Иван увидел, что они недалеко от развалин кузницы. Он свернул туда, ступая по обломкам кирпича.

— Зачем? — спросила Аня.

— Ты мокрая и дрожишь. Еще не хватает, чтоб заболела...

Хоть и было темно в развалинах, но и в этой черноте он различил еще более густую черноту топки горна. Подошел, пощупал рукой солому:

— Сухо...

Он осторожно посадил Аню на край топки и влез сам следом.

Снова сверкнула молния, осветив просторное жерло горна, солому и даже какую-то подстилку на ней. И еще Иван успел разглядеть Анино мокрое лицо с дрожащим подбородком.

— Ну, как ты?

— Ничего, — сказала она.

Иван стянул рубаху, стал выкручивать, перегнувшись за край топки. Потом, не оборачиваясь, протянул руку назад:

— Давай...

Она не шевелилась там в темноте, только несколько раз шмыгнула носом.

— Анюта, — мягко сказал Иван, — чего ты? Я ж не гляжу... Заболеешь, что делать будем? Давай. Не бойся...

— Ваня, — тихо сказала она из темноты, — я не боюсь... Иди сюда.

Он обернулся, помедлил какое-то время, потом полез в глубь горна, но на прежнем месте девушку не нашел, двинулся дальше...

Глаза привыкли к темноте — и он увидел что-то светлое, длинное и такое, казалось, зыбкое, что протяни руку — и мгновенно растает. Он лег рядом с Анютой лицом к лицу...

— Я хочу... — горячо прошептала она. — Я хочу... чтобы у нас был сын... Чтобы он скорее родился... и вырос. И чтобы у него были дети... Чтобы люди жили на этой земле... всегда...

Иван осторожно обнял Аню и с неумелой лаской поцеловал ее мокрую щеку...

ЧИТАЙТЕ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ

Раздумья С. Бондарчука и Е. Винокурова о роли и взаимодействии кинематографа и литературы в освещении войны и Победы. В номере представлены материалы, приуроченные к 115-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина.

Под рубрикой «Разборы и размышления» читайте статьи и рецензии на фильмы «Победа», «Неру», «Любовь и голуби», «Счастливая, Женька!» и другие. Критик А. Плахов посвящает свои заметки творческим проблемам киностудии «Ленфильм».

В рубрике «Портрет» вы познакомитесь с режиссерами-документалистами эстонского кино А. Сеетом и М. Соосааром, с режиссером и общественным деятелем ГДР К. Вольфом. Артист Г. Жженов поведет «Беседу за рабочим столом». В номере — не публиковавшийся прежде сценарий фильма Ю. Райзмана «Берлин».

Международный раздел журнала помимо традиционной «Синерамы» представлен статьей болгарского режиссера Христо Ковачева о проблемах современного героя на документальном экране и рецензиями на фильмы текущего репертуара.

Номер завершают «Рассказы кинематографистов» — участников и летописцев Великой Отечественной войны.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

ЖУЖУНАДЗЕ Наталью Александровну, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

ЛЕБЕДЕВА Алексея Алексеевича, кинооператора,
лауреата Государственных премий СССР

С 75-летием

ДВИНСКОГО Эммануила Яковлевича, сценариста

КОТОВА Виктора Алексеевича, звукооператора,
заслуженного работника культуры РСФСР

НОВОЖИЛОВА Геннадия Николаевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Казахской ССР

С 70-летием

ЖЖЕНОВА Георгия Степановича, актера, народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

С 60-летием

АБЫЗОВА Владимира Ивановича, сценариста

ЖУКОВУ Аллу Евгеньевну, киноведа

МАРКОВУ Римму Васильевну, актрису, заслуженную артистку РСФСР

С 50-летием

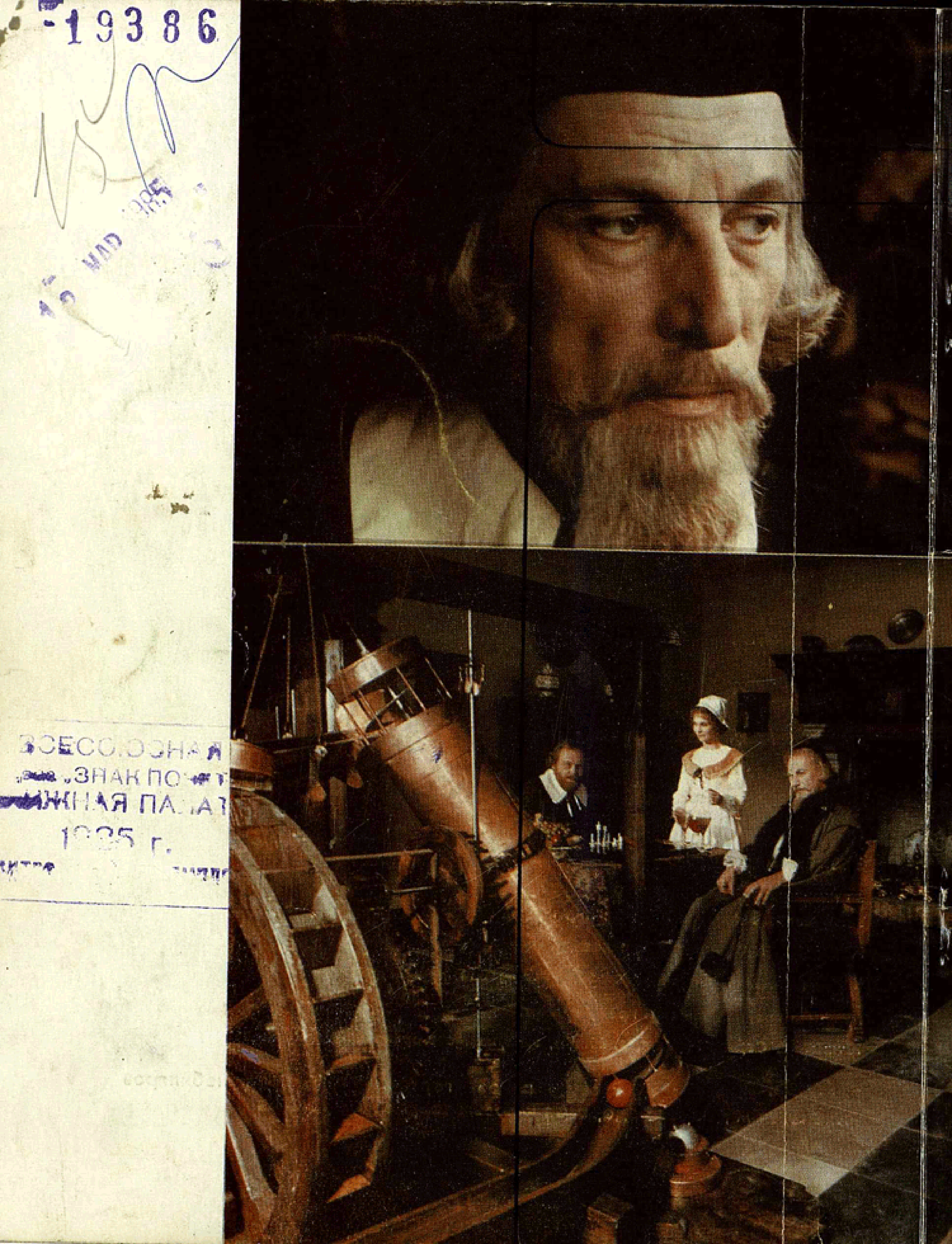
БАЙДЖИЕВА Мара Ташимовича, сценариста,
заслуженного деятеля искусств Киргизской ССР

РАССАДИНА Станислава Борисовича, кинокритика

ЧЕРНЫХ Валентина Константиновича, сценариста, драматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

ЮРСКОГО Сергея Юрьевича, актера, заслуженного артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов


19386
ЗНАК ПО

ВЕРНИСАЖ «ИК»

В октябре 1984 года в Выставочном зале Союза художников РСФСР была развернута экспозиция, посвященная творчеству художников кино, театра и телевидения.
Такие выставки, ставшие традиционными, неизменно вызывают интерес у любителей искусства. И это не случайно: полотна кинохудожников дают возможность как бы присутствовать при рождении пластического прообраза киноленты, который во многом определяется работой художника-постановщика.
На нашей вкладке мы публикуем репродукции некоторых произведений, представленных на выставке.

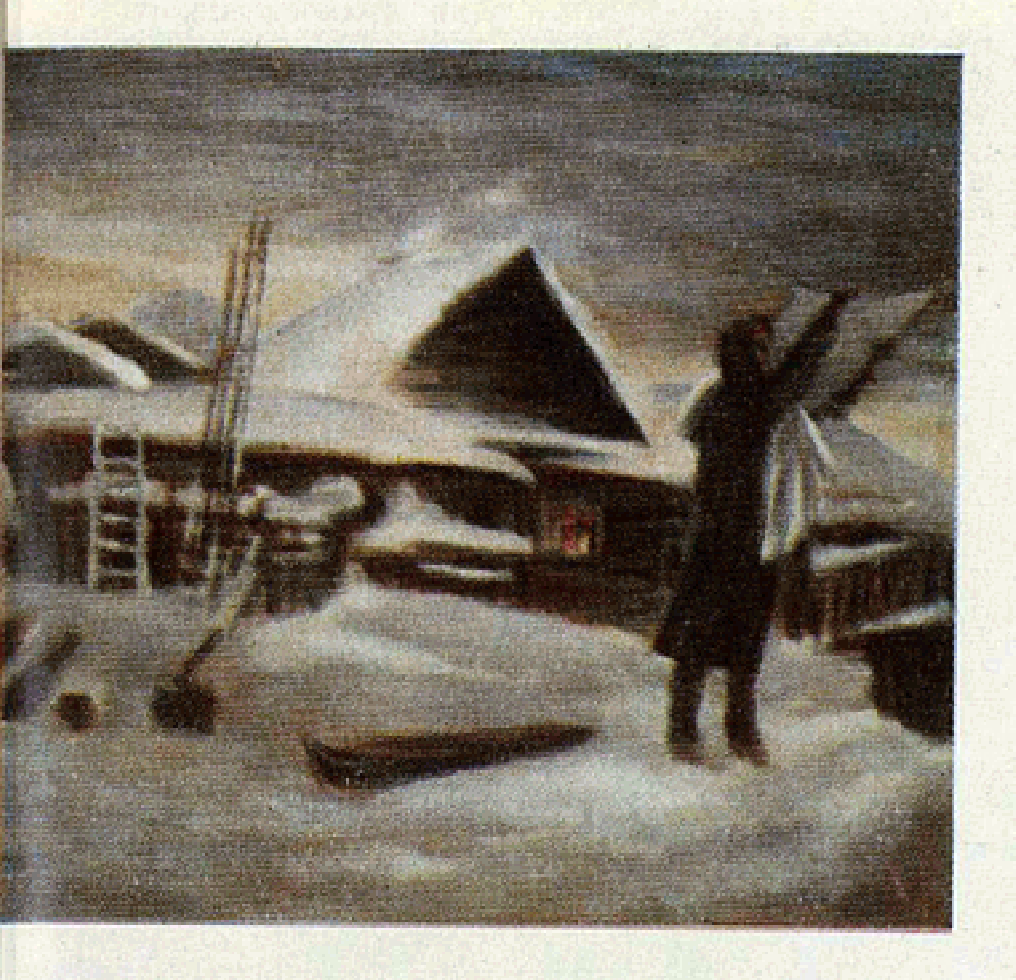
Ю. Кладиенко
«И жизнь, и слезы, и любовь»





И. Лемешев
«Сказ про то,
как царь Петр арапа женил»

Г. Анфилова
«Праздники детства»



Э. Маклакова
«Юность Петра»



В. Филиппов
«Маленькие трагедии»





С. Алимов
«История одного города»

Вкладку подготовил В. Бондарев